

Université de Montréal

L'émergence d'une esthétique romantique : le conflit des universitaires et des
écrivains, 1830-1848

Volume 1

par

Malama Tsimenis

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en études françaises

novembre, 2003

© Malama Tsimenis, 2003



PQ

35

U54

2004

1.005

7.1

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :
L'émergence d'une esthétique romantique : le conflit des universitaires et des
écrivains, 1830-1848

présentée par :
Malama Tsimenis

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Bernard Dupriez

président - rapporteur

Michel Pierssens

directeur de recherche

Pierre Popovic

membre du jury

Isabelle Daunais

examinatrice externe

RÉSUMÉ

«Si la critique est un mal, dit P. Brunel, elle est un mal nécessaire dans une société où l'on consomme le livre comme tout autre produit» : en effet, quand la rentrée littéraire propose plus de six-cent quatre-vingt-dix titres, c'est la critique toute-puissante, guide incontournable des choix du public lecteur, qui est appelée à la rescousse. Qui d'entre nous, consommateurs de la littérature du XXI^e siècle, peut en bonne conscience, nier que la parole médiatique, experte et surspécialisée, domine le champ de la Littérature? L'objectif de la présente étude est de désigner les «responsables» de cette situation actuelle qui consacre la parole critique comme une parole autonome et experte dans le champ de la Littérature, ou, pour le dire plus simplement, qui confirme que tout est bon à critiquer, que toutes les choses sont bonnes à dire parce qu'elles sont censées contribuer à se forger son opinion en démocratie. Les études existantes qui cherchent à déceler les raisons de la «naissance» – disons plutôt de l'émergence – en France, de ce qu'il est convenu d'appeler «la critique littéraire moderne», et qui sont d'accord pour situer cette émergence dans la première moitié du XIX^e siècle, semblent méconnaître les raisons purement littéraires de ce phénomène ou, tout au moins, les considérer comme secondaires, pour n'étudier que les facteurs, maintes fois étudiés, qui concernent le fonctionnement du dispositif de l'institution littéraire. Toutefois, nous croyons qu'une telle démarche est inadéquate pour expliquer les transformations qu'a subies la critique littéraire dans les cent cinquante dernières années et qui ne cessent de changer le paysage littéraire. Plus précisément, nous

pensons que ces mutations ne sont pas tant dues aux progrès technologiques, mais qu'elles sont le résultat de l'implantation d'une nouvelle axiologie, d'une façon inédite d'aborder le discours critique, dont les origines devraient être recherchées dans un geste sans précédent effectué par les auteurs romantiques français de la première moitié du XIX^e siècle. Manifestée dans le cadre du débat qui, autour des années 1830, a opposé les écrivains romantiques à leurs adversaires universitaires et critiques littéraires professionnels, l'originalité de ce geste réside dans la dissociation, consciemment émancipatoire, de la critique du champ du *poïein* auquel elle était intimement liée depuis l'antiquité grecque, et plus précisément dans son déplacement vers la préface. Avides d'exercer un règne sans partage dans le domaine de la Littérature, auquel la critique, en tant que discours sur le *faire*, appartient au premier chef, les auteurs vont annexer le champ de la critique, mais vont finir, grâce à l'originalité de leur pratique, par lui fournir les outils de sa propre indépendance formelle, qui débouchera sur sa constitution en une sphère du savoir à part entière, sûre de ses fins et de ses moyens.

Mots clés : XIX^e siècle, Romantisme, France, Esthétique, Critique, Débat, Préface, Universitaires, Rhétorique.

ABSTRACT

“If literary criticism is an evil, it is a necessary one in a society where we consume books like any other product” claims P. Brunel. Who could deny that an author’s voice tends to be overshadowed, if not replaced, by the critic’s expert and overspecialized word? Besides, nothing is easier for us, consumers of the literature of the 21st century, to identify to the common practice of referring to a critic rather than to the book itself. The present study aims to identify the “culprits” to this every day reality which establishes literary criticism as an autonomous field of expertise, or, to put it in simpler terms, which confirms that anyone has the right to pass judgment on any matter, whatever this matter or their level of understanding may be, consistent with the principles of our democratic society. The existing studies which have attempted to investigate the reasons behind what is conventionally called “the emergence of modern literary criticism” in France, and which unanimously trace this emergence back in the first half of the 19th century, either downplay or simply ignore the purely literary factors that may have contributed to this phenomenon; it is thus the numerous extra-literary factors that are mostly emphasized and given all the credit for the official “birth” of this important occurrence. However, such an approach is insufficient to help us fully understand the complex evolution of literary criticism, which has profoundly altered the literary landscape of the past 150 years. More specifically, we believe that these changes are not so much attributable to rapid technological advances, as widely suggested, but rather a consequence of a complete change of attitude

towards critical expression. This change of attitude can be traced back to an unprecedented gesture inaugurated by the French romantic authors of the first half of the 19th century. In the context of the debate which, in the 1830's opposed them to the University professors and professional critics, the authors managed to emancipate literary criticism by endowing it with its own home – the preface. By doing so, they shattered its millenary ties with the *poïein* and redefined it as an autonomous field of expertise worthy of separate consideration. This doctoral dissertation examines the originality of the authors' approach: it shows how their initially imperialistic campaign to become the incontestable rulers of literary criticism ended up providing this domain with the means for its own independence.

Key-words: 19th century, Romanticism, France, Esthetics, Criticism, Debate, Preface, University, Rhetoric.

TABLE DES MATIÈRES

Volume 1

RÉSUMÉ	iii
ABSTRACT	v
TABLE DES MATIÈRES	vii
DÉDICACE	ix
REMERCIEMENTS	x
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : Y A-T-IL UNE ESTHÉTIQUE ROMANTIQUE?	19
i) Vers l'émancipation de l'esthétique : les moments prékantien	20
ii) La révolution kantienne : l'émancipation accomplie	46
iii) La théorie kantienne et la particularité de l'esthétique romantique française	99
CHAPITRE 2 : ROMANTIQUES ET UNIVERSITAIRES : «LA GUERRE EN TEMPS DE PAIX»	144
i) La condition universitaire en France dans la première moitié du XIX ^e siècle	145
ii) Le discours préfaciel des écrivains romantiques	184
CHAPITRE 3 : CRITIQUE ET ENSEIGNEMENT : DEUX VISIONS	225
i) Qu'est-ce qu'un enseignement réussi?	226
ii) La rhétorique au service de l'enseignement	244

Volume 2

CHAPITRE 4 : LA GUERRE DANS LE TEXTE	278
A) LES AUTEURS PRENNENT LES ARMES	279
i) Charles Nodier : la préface à <i>La fée aux miettes</i>	279
ii) Jules Janin : la préface à <i>L'âne mort et la femme guillotinée</i>	302
iii) Théophile Gautier : la préface aux <i>Jeunes-France</i>	333
iv) Charles Lassailly : la préface aux <i>Roueries de Trialph</i>	351
v) Victor Hugo : la préface aux <i>Odes et Ballades</i>	375
vi) Pétrus Borel : «Notice sur <i>Champavert</i> »	394
vii) George Sand : préface à <i>Indiana</i> et Émile Deschamps : préface aux <i>Études françaises et étrangères</i>	417
B) L'OFFENSIVE DES UNIVERSITAIRES	451
i) Saint-Marc Girardin : <i>Cours de littérature dramatique</i>	451
ii) Désiré Nisard : <i>Essais sur l'école romantique</i>	487
iii) Abel-François Villemain : <i>Cours de littérature française</i>	513
CONCLUSION	526
BIBLIOGRAPHIE	544
ANNEXE	xi

A Constantin et à mes parents

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier mon directeur de recherche, Monsieur Michel Pierssens, pour avoir été la source de maintes frustrations tout au long des cinq dernières années. En effet, rien de plus frustrant que de voir ses idées, produites en période d'ébullition intellectuelle, systématiquement défiées et ses hypothèses sans cesse remises en question. Toutefois, je lui suis reconnaissante, car ce sont justement ces défis et ces remises en question, toujours bienveillantes, qui forment l'essence même de ce travail. J'ai grandement bénéficié de mon contact avec lui et de sa direction qui encourage pleinement le développement d'une pensée autonome et responsable. Mais j'aimerais surtout souligner ses nombreuses qualités humaines, telles sa patience et sa compréhension, qui ont rayonné à travers ce contact professionnel et qui m'ont aidée à bâtir la confiance nécessaire pour entreprendre et compléter cette thèse de doctorat.

J'aimerais également remercier le FCAR pour son soutien financier. C'est grâce à ce fonds que j'ai pu poursuivre à temps plein mes études de doctorat.

De plus, j'aimerais remercier Madame Yannick Portebois, directrice du Centre Sablé à l'Université de Toronto, pour ses suggestions pertinentes et pour son aide lors de ma recherche.

J'aimerais saisir cette occasion pour remercier mes parents pour leurs nombreux sacrifices et soutien inconditionnel. Ils m'ont inculqué la soif de l'éducation, ils n'ont jamais cessé de croire en moi et de m'encourager non seulement à faire de mon mieux, mais aussi à toujours chercher à me surpasser. Leurs leçons guideront toujours mes pas.

Je voudrais particulièrement remercier ma chère amie Sophie pour son soutien et son encouragement : j'ai toujours pu compter sur elle aux moments les plus difficiles. J'apprécie surtout les nombreux échanges que nous avons eus durant les cinq dernières années : ses commentaires et réflexions ont sans aucun doute été source d'inspiration et ont alimenté ma propre pensée.

Un merci spécial à mon époux et meilleur ami, Constantin. Sans son appui et son amour inconditionnels, ce travail n'aurait pas pu être accompli. Dès le début, il a été là pour moi, il m'a soutenue, il a patiemment toléré mes explosions dues à la fatigue et à la frustration. Infatigable, il m'a remonté le moral dans les moments les plus difficiles et il a été ma confiance quand la mienne défaillait.

INTRODUCTION

Jean Bellemin-Noël¹ est fort étonné – et à juste titre – d’observer que même les études les plus complètes consacrées à la critique littéraire² se montrent totalement indifférentes à la question du «style», comme si ce dernier n’entraînait en jeu que dans la critique pratiquée par les auteurs, et ce quand ceux-ci, comme il le dit, «se donn(aient) la peine ou le plaisir de faire œuvre de critique³». Quant à nous, nous ne pouvons que nous étonner de la persistance de ces mêmes études portant sur la critique littéraire française à attribuer la véritable émergence du genre à des facteurs extérieurs à la littérature – facteurs qui ne prennent en compte que le fonctionnement du dispositif de l’institution littéraire et qui se mettent en place surtout dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Il est certes

¹ Jean Bellemin-Noël, «Entre lanterne sourde et lumière noire. Du style en critique», *Littérature*, n° 100, décembre 1995, p. 3-21.

² Il cite, par ordre alphabétique, les ouvrages suivants : Pierre Brunel et al., *La Critique littéraire*, Paris, PUF, «Que sais-je?», 1977; Jean-Louis Cabanès, *Critique littéraire et sciences humaines*, Privat, «Regard», 1974; Roger Fayolle, *La Critique*, Armand Colin, «Collection U», 1964; Anne Maurel, *La Critique*, Hachette, «Contours Littéraires», 1994; Pierre Moreau, *La Critique littéraire en France*, Armand Colin, 1960. (Nous respectons le code typographique utilisé par l’auteur). Nous pourrions leur ajouter par ordre chronologique : Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Paris, Éditions de la nouvelle revue critique, 1930; Raphaël Molho, *La critique littéraire en France au XIX^e siècle*, «Vrai savoir», Paris, Buchet/Chastel, 1963; Gérard Delfau et Anne Roche, *Histoire, littérature : histoire et interprétation du fait littéraire*, «Pierres vives», Paris, Seuil, 1977; Jean-Thomas Nordmann, *La critique littéraire française au XIX^e siècle (1800-1914)*, «Livre de poche», Paris, Librairie Générale Française, 2001; Pierre Brunel, *La critique littéraire*, «Que sais-je?», Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

³ *Ibid.*, note 2, p. 3.

incontestable que la critique littéraire existait en tant qu'activité empirique depuis l'antiquité⁴. Il est également admis qu'elle n'a jamais cessé de jouer un rôle important dans la vie et la production littéraires, bien qu'elle ait été exercée, jusqu'à l'aube du XIX^e siècle, dans des conditions quasi mécaniques parce que préétablies (à partir de tout un code de règles à respecter, de démarches à suivre fidèlement) : interprétation dogmatique de la *Poétique* aristotélicienne par les doctes de l'âge classique et transformation arbitraire «en règles contraignantes (d)es conseils donnés par Aristote aux écrivains⁵», qui siéent à l'époque et expriment un ordre de choses longtemps immuable. Mais la société française finira par abandonner son Roi, et la Révolution française, porteuse de nouvelles valeurs, obligera à la reconsidération des concepts profondément enracinés dans la société. Qu'est-ce qui permet aux auteurs des ouvrages contemporains sur la critique littéraire française de situer unanimement sa véritable émergence vingt et un siècles et demi après la rédaction de la *Poétique*? Pourquoi l'affirmation d'Albert Thibaudet devenue célèbre : «La critique, telle que nous la connaissons et pratiquons aujourd'hui, est un produit du XIX^e siècle. Avant le XIX^e siècle, il y a des critiques [...] mais il n'y a pas la critique⁶» revient-elle invariablement sous la plume de tous les auteurs qui s'interrogent sur ce sujet? Serait-ce parce que c'est le XIX^e siècle qui voit réunies, pour la première fois, les conditions

⁴ Toutes les études mentionnées ci-dessus sont d'accord sur ce point.

⁵ Anne Maurel, *op.cit.*, p. 7.

⁶ Albert Thibaudet, *op.cit.*, p. 7.

favorables à l'épanouissement de la critique littéraire en tant que profession et activité de caractère scientifique? En effet, ce serait parce que, suivons leur syllogisme au plus près, les nouvelles circonstances historiques, politiques et sociales – cristallisées par le grand choc de la Révolution française et extérieures à la littérature – ont contribué à l'instauration de la critique en tant que discipline intellectuelle autonome, en tant que profession institutionnalisée, sûre de ses fins et de ses moyens. L'excellente analyse de Gérard Delfau et d'Anne Roche⁷ rend compte de façon exemplaire de ce type d'études qui, dans leur effort de déterminer le moment de la «naissance» de la critique littéraire française, ne considèrent que les conditions qui ne concernent pas directement la littérature en tant que pratique. Nous ne voulons nullement nier l'importance de l'industrialisation de l'édition et de la diffusion en tant que facteurs essentiels à l'émergence quantitative de la critique littéraire. Nous ne prétendons pas minimiser le rôle de la presse qui, dans les années 1800-1834, se montre extrêmement accueillante à la critique littéraire. Sans chercher non plus à réduire l'importance de l'élaboration d'un système éducatif de plus en plus accessible au peuple – en tant que condition de premier ordre à l'épanouissement de la critique – ni à faire passer au deuxième plan la contribution du corps enseignant universitaire quant à l'éclat intellectuel de la nouvelle discipline (surtout dans la deuxième moitié du siècle⁸), il nous semble impératif d'interroger avant tout les

⁷ Gérard Delfau et Anne Roche, *op. cit.*

⁸ Nous reprenons ici les arguments de Delfau et de Roche.

raisons purement littéraires auxquelles est due l'émergence du «plus important, (du) plus nécessaire de tous les genres littéraires du XIX^e siècle⁹.»

Plus précisément, nous postulons que c'est le renouvellement de la conception de l'œuvre d'art qui, en créant une scission suffisamment profonde entre l'œuvre et les discours sur l'œuvre, a donné naissance à un nouveau domaine, celui de la critique. Bien qu'il ne s'agisse pas tant d'une «naissance» de la critique littéraire à proprement parler (celle-ci – nous l'avons déjà mentionné plus haut – existait depuis des siècles en tant qu'activité empirique), nous montrerons qu'il s'agit bien d'une différenciation de deux niveaux de discours, mise en place par les auteurs romantiques du fait qu'ils expulsent les critiques hors du champ du *poïein*, les critiques qui s'en étaient progressivement éloignés eux-mêmes pour devenir des codificateurs du langage. Toutefois, nous ne prétendons nullement que la critique va demeurer, avec l'avènement des Romantiques, complètement étrangère au *poïein*, mais que, au lieu d'être noyée en lui – comme elle l'était dans la tradition littéraire classique – elle arrivera à s'échapper suffisamment pour d'abord s'y greffer et ensuite, se libérer totalement jusqu'à devenir de nos jours la réalité et la pratique que nous connaissons. Ainsi, nous ne lirons pas sa séparation du champ du *faire* comme une séparation définitive de deux pratiques jadis liées, mais plutôt comme le moment décisif pour sa constitution en genre autonome dans le champ littéraire. Cela étant, nous

⁹ Raphaël Molho, *op.cit.*, p. 11.

posons que c'est bien dans la *première* moitié du XIX^e siècle que la critique acquiert un statut à part entière sous l'effet des interactions multiples entre les écrivains romantiques et leurs contemporains, universitaires et critiques littéraires «professionnels» : elle devient ainsi une pratique distincte et spécifique dans le champ littéraire; et qu'à travers les conditions mêmes de son émergence, nous pouvons lire les orientations esthétiques qu'elle adoptera ultérieurement.

Afin de déterminer et d'étudier les raisons *littéraires* qui expliquent ce bouleversement dont bénéficie la pratique critique et qui se mettent en place dans la première moitié du siècle, il nous faut d'abord fixer la terminologie portant sur notre objet de réflexion. Pour ce faire, nous nous appuierons sur la définition largement acceptée du concept d'art proposée par Gérard Genette, selon laquelle l'art est une activité «intentionnelle¹⁰» dont la finalité est de produire une satisfaction esthétique¹¹ et dont l'œuvre d'art est le fruit. Nous nous appuierons en outre sur une définition simple de la critique littéraire, soit un métadiscours dont l'objet est l'œuvre d'art littéraire et qui se donne pour but l'évaluation de cette œuvre d'art. Ces deux définitions rendent compte d'une conception contemporaine de l'art et de l'œuvre, héritée directement de la conception romantique de l'œuvre d'art telle qu'elle a été formulée par les auteurs

¹⁰ Gérard Genette, *L'œuvre de l'art : la relation esthétique*, «Poétique», Paris, Seuil, 1997, p. 8.

¹¹ Genette emploie le terme «plaisir» esthétique (*ibid.*, p. 23). Cet aspect particulier de l'œuvre d'art, c'est-à-dire sa capacité de toucher les sensations en procurant un «plaisir» rejoint Kant et sa définition de l'esthétique. Avant Kant, le terme renvoyait à toute la doctrine classique, issue de l'antiquité.

romantiques de la première moitié du XIX^e siècle dans leur discours critique, héritiers, quant à eux, du bouleversement sans précédent opéré dans la sphère de la philosophie par la réflexion de Kant.

Si c'est dans les marges de la réflexion kantienne – ses interrogations sur le beau, le sublime, le génie, mais surtout sa définition originale du concept d'*esthétique*¹² – que nous cherchons les prémisses des raisons littéraires de l'émergence de la critique littéraire française, c'est parce que la découverte de celles-ci repose d'abord, nous semble-t-il, sur une compréhension de la brèche ouverte par Kant dans le champ de la philosophie. Plus précisément, nous pensons que le bouleversement stylistique proposé par les Romantiques français est lié au bouleversement théorique opéré par le philosophe allemand à la fin du XVIII^e siècle : les auteurs romantiques travailleront les implications de ce changement d'angle¹³ dans la matière et construiront leur propre théorie esthétique. Le passage par la conscience et la verbalisation qu'assure le discours théorique – philosophique dans notre cas – nous semble être essentiel à la construction de toute théorie littéraire nouvelle qui veut être une théorie à part entière et non pas quelque mode vouée à une disparition attendue. C'est dans ce sens que l'élaboration de la théorie esthétique proposée par les Romantiques français devrait trouver appui dans un tel discours. En effet, le concept du Beau demeure,

¹² Nous reviendrons sur le sens dans lequel Kant emploie ce terme dans le chapitre qui suit.

¹³ Disons, avec Kant, de cette «révolution copernicienne» opérant cette fois dans le domaine de l'art.

durant toute l'ère classique, indissociable du Vrai et du Bien, et les théories sur le Beau ne contestent pas, jusqu'au milieu du XVII^e siècle, ces rapports d'égalité; au contraire, elles restent normatives, prescriptives, soucieuses de l'objectivité, l'universalité, l'imitation fidèle des grands modèles insurclassables grecs et romains, et les rares tentatives d'une certaine «subjectivisation» de l'art ne sont en réalité qu'une refonte des principes classiques. Il faudra attendre le milieu du XVII^e siècle pour voir émerger la notion de subjectivité, avec l'apparition d'un nouveau concept qui prévaut dans l'analyse de la perception de l'œuvre d'art : celui d'une faculté du goût. C'est seulement alors que commence à s'élaborer un discours sur le Beau différent, qui va recevoir le nom d'*esthétique*¹⁴, et que l'acte critique devient possible. Dans ce sens, la querelle des Anciens et des Modernes devient une des premières confirmations de ce droit, désormais inviolable, de critiquer, de remettre en cause la tradition et de juger – au sens d'un jugement de goût, non d'un jugement rationnel – par soi-même de la beauté d'une œuvre d'art.

¹⁴ Comme le souligne Jean-Pierre Cometti : «Les inconvénients du mot “Esthétique” sont nombreux, tant à cause des ambiguïtés qui appartiennent à son usage que des présupposés auxquels il est associé dans l'histoire de la philosophie» (J.-P. Cometti, «Introduction», *Revue Internationale de philosophie*, vol. 50, n° 4, décembre 1996, p. 565). En effet, définir sans équivoques le terme «esthétique» est une tâche difficile étant donné les nombreux aspects qu'il recouvre : «Est-ce la *science de la connaissance sensible* (gnoséologie inférieure, domaine des représentations claires, mais non distinctes), la *science du beau* (callistique) ou la *science de l'art*?» se demande Baldine Saint Girons dans un chapitre intitulé «L'esthétique : problèmes de définition», Serge Trottein (coord.), *L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle?*, «Débats philosophiques», Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 83. Nous préférons donc nous garder, à ce point-ci de notre enquête, de donner une définition du mot à partir du concept, d'autant plus que le statut de ce dernier ne cessera de se transformer avant de s'élever, dans la troisième *Critique* seulement, à une interrogation qui ne concerne, cette fois, que le sensible et qui ne s'intéresse qu'à la fonction réfléchissante du jugement. Ce sera, par conséquent, à la lumière de la réflexion kantienne – telle qu'elle s'élabore dans la *Critique de la faculté de juger esthétique* – que nous aborderons le concept d'esthétique. La troisième *Critique* étant, contrairement aux deux précédentes, une critique de la faculté de juger (et non pas du goût ou du sentiment), elle nous aidera à mieux rendre compte de la problématique de l'émergence de la critique littéraire.

Quant à l'artiste, il se libère progressivement des contraintes qui limitaient son rôle à celui d'un simple imitateur des modèles du passé pour assumer la responsabilité d'un vrai créateur, celle d'inventer, de faire œuvre originale.

Il faut toutefois attendre Kant et que sa théorisation du jugement de goût soit reçue pour parler d'une véritable autonomisation du concept par la perception de l'œuvre. La réception française du système kantien nous intéresse particulièrement¹⁵ parce qu'elle participe de façon majeure à l'éclatement des sujets/objets proprement littéraires qu'exploiteront les mouvements de la deuxième partie du siècle. La théorie kantienne du beau et du sublime sera, par

¹⁵ Bien que, comme le rappelle Baldine Saint Girons, «l'«esthétique» n'acqui(ère) en français ses véritables lettres de noblesse qu'en 1843, avec la publication du *Cours d'esthétique* de Théodore Jouffroy» (Baldine Saint Girons, *op. cit.*, p. 83), et que la *Critique de la faculté de juger* ne soit pas traduite avant 1846, la réception de la philosophie kantienne en France date du début du siècle et «frappe» même, comme le remarquent François Azouvi et Dominique Bourel, «par sa précocité» (François Azouvi et Dominique Bourel, *De Königsberg à Paris. La réception de Kant en France (1788-1804)*, «Bibliothèque d'histoire de la philosophie», Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1991, p. 9). Nous y reviendrons lors du chapitre suivant, mais contentons-nous de rappeler ici que déjà en 1814 paraît *De l'Allemagne* de Mme de Staël, qu'en 1820 Victor Cousin «assure un cours sur Kant [...], précédé en cela par Hoehne Wronski qui, dès 1811, donnait un «cours de philosophie transcendantale»; et (qu') un an plus tôt, en août 1810, on avait nommé Inspecteur de l'Académie de Grenoble Sébastien de Planta, kantien notoire» (François Azouvi et Dominique Bourel, *op. cit.*, p. 9-10). Et les mêmes auteurs de conclure : «La comparaison avec les réceptions de Hegel, Fichte, Schelling, pour ne rien dire de celles de Reinhold, Maïmon et Schleiermacher, ne laisse aucun doute quant au traitement de faveur réservé au philosophe de Königsberg.» Cela dit, la réception du kantisme en France traduit surtout des besoins politiques et philosophiques – mettre fin à la Révolution; établir l'ordre social; renouveler la philosophie. Dans *Le Sacre de l'écrivain*, Paul Bénichou insiste sur le rôle que devait jouer, selon Villers et Mme de Staël par exemple, la philosophie kantienne : «Qui sait si la Providence n'a pas suscité quelques puissants génies pour créer une philosophie régénératrice, qui restaure l'ordre moral et y rétablit le beau et l'honnête sur de plus solides bases?» (Villers cité par Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, «Bibliothèque des Idées», Paris, Gallimard, 1996, p. 223). Toutefois, il nous semble qu'elle a aussi servi d'appui théorique aux auteurs romantiques de la première moitié du siècle. Ceux-ci, en tant que groupe intelligent de lecteurs, à la recherche d'une idée qui répondrait à leurs aspirations stylistiques, ont exploité la réflexion kantienne – médiatisée bien entendu par le romantisme allemand – tout en l'adaptant à la réalité du contexte français.

conséquent, au cœur de notre enquête qui fera ressortir le lien intime qui existe entre celle-ci et l'élaboration d'une théorie esthétique proprement romantique. Nous essaierons également de montrer dans quelle mesure et à quel degré la théorisation kantienne du jugement de goût ainsi que l'invention de la notion du *génie*¹⁶ par le philosophe allemand vers la fin du XVIII^e siècle ont pu influencer les particularités de l'esthétique romantique française au début du siècle suivant. En fait, la définition kantienne du *génie*, telle qu'elle est exposée aux paragraphes 46 et 47 de la troisième *Critique*, nous intéresse particulièrement en raison de son impact immédiat tant sur l'élaboration de l'esthétique romantique française que sur l'émergence de la critique littéraire. Les traits caractéristiques du *génie* kantien – son «*originalité*» absolue; l'incommunicabilité des préceptes qui dictent ses productions; son incompatibilité, voire son «oppos(ition) à l'esprit d'*imitation*», – deviendront les principes de l'esthétique romantique française.

«L'aptitude propre au génie, dit Kant, n'est pas communicable, mais est donnée en partage à chacun directement de la main de la nature, elle meurt avec celui qui l'a reçue jusqu'à ce que la nature distribue à nouveau les mêmes dons à quelqu'un d'autre, qui n'aura besoin que d'un exemple pour laisser agir de la même manière le talent dont il est conscient¹⁷.»

¹⁶ Le *génie* est une notion dont s'était certes aussi inquiété Diderot, mais c'est bien le legs de Kant dans l'équation *génie* – goût qui nous intéresse.

¹⁷ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, édition publiée sous la direction de Ferdinand Alquié, trad. de l'allemand par Alexandre J.-L. Delamarre, Jean René Ladmiral, Marc B. de Launay, Jean-Marie Vaysse, Luc Ferry et Heinz Wismann, «Folio/Essais», Paris, Gallimard, 1985, par. 47, p. 264.

Or, la conscience de l'unicité de ce talent dont est doté le *génie* va alimenter la réflexion romantique française et sera au cœur de l'idée d'une mission spirituelle, d'un «sacerdoce poétique» comme dit Paul Bénichou, exercé par les auteurs de la première moitié du XIX^e siècle. D'ailleurs, le «thème des malheurs du génie» sera le seul à «prospère(r) par-dessus les différences de parti», assurant ainsi ce que P. Bénichou appelle «l'unité romantique». Toutefois, les Romantiques français exploiteront de façon originale la réflexion kantienne : ainsi, bien que Kant, au paragraphe 48 de la *Critique de la faculté de juger*, associe le *génie* à la seule production des œuvres d'art et le goût, au jugement de celles-ci, les auteurs romantiques vont relire la seconde partie de ce rapport pour soutenir, dans leur discours critique, que le goût seul ne suffit pas dans l'appréciation de la production artistique; que le jugement du génie créateur est, sinon le seul légitime, au moins supérieur à celui de ses critiques, de ses juges¹⁸, et il va sans dire que seuls les hommes de génie ont du goût. Ainsi, c'est ce *génie* qui, à la fois pensé et travaillé cette fois par les Romantiques français, exigera, pour la première fois, la séparation des pratiques d'écriture : la poésie va se détacher de la versification et la prose, de la critique. C'est grâce au déplacement de la critique vers la préface – exploitation originale de la théorie kantienne – que les Romantiques affirmeront

¹⁸ Voilà comment s'exprime Victor Hugo, dans ses «notes de travail pour *William Shakespeare*» à propos de la légitimation / émancipation d'une critique artiste, comme la seule capable de juger de la production littéraire : «C'est un étrange rêve de vouloir retirer la critique au poète. Qui donc, mieux que le mineur, connaît les galeries de la mine? [...] Qui mieux que le bûcheron connaît la forêt? Qui, mieux que la cognée, connaît le chêne?» (Victor Hugo, «notes de travail pour *William Shakespeare*», Jean Massin (dir.), édition chronologique, *Œuvres Complètes*, tome XII, Paris, Le Club Français du Livre, 1967-1970 [1864], p. 344).

leur génie, tout en faisant, sous leur plume, une véritable création et tout en s'opposant aux enseignants dont la critique évalue «scientifiquement» le génie français¹⁹.

Mais avec quel outil lire la dissociation d'une pratique d'un champ aussi vaste que celui de la littérature? Pour mieux préciser notre problématique et délimiter notre corpus, nous distinguerons deux types de métadiscours dont les conditions de production rendent compte des différents niveaux de perception auxquels ils appartiennent. I) Le premier niveau de perception de l'œuvre d'art, ou niveau interne, comprend le «faire œuvre d'art» et le discours qui s'y rapporte (discours critique de type I), tenu par les auteurs romantiques. Les textes que nous retiendrons se rejoignent tant par leur forme (ils ont tous un aspect préfaciel) que par leur contenu (contre les tendances moralisatrices ; contre l'utilitarisme en art ; pour la souveraine liberté du créateur ; contre les règles d'un bon usage coercitif, etc.) De plus, ils appartiennent tous à la première moitié du XIX^e siècle, période qui voit la montée et la consolidation du mouvement romantique. II) Le deuxième niveau de perception ou niveau externe (métadiscours de type II) prend pour objet les deux pratiques du premier niveau : il considère à la fois l'œuvre et le discours de type I. Il sera le fait des enseignants. Cependant, si la critique littéraire se

¹⁹ Ils défendent en cela les propositions de Kant qui dit que ce sont «les productions du génie [qui] doivent [...] servir de critère ou de règle au jugement» (Emmanuel Kant, «Analytique du sublime», *Critique de la faculté de juger*, op. cit., par. 46, p. 262). Cette alternative proposée par Kant leur convient en ce que le critère scientifique manipulé par les critiques enseignants et journalistes, s'il est en élaboration, n'est souvent qu'un avatar de la rhétorique de Boileau et s'épuise à interdire les innovations et à gronder les innovateurs.

réduit le plus souvent, dans la presse littéraire du XVIII^e siècle, à une «exacte et sèche analyse, une sorte de description du livre, où le journaliste se donne pour mission d'informer purement et simplement son lecteur²⁰ » et que ce soit aux universitaires, détenteurs d'une grande autorité qui émane de leur statut de professeur, qu'est réservé le jugement critique, ceci n'est plus le cas au début du XIX^e siècle. L'ambition des journalistes n'est plus aussi modeste que celle de leurs prédécesseurs : ils se donnent pour mission d'accompagner le public dans la lecture de l'œuvre, de lui en «signaler caractères, mérites et défauts²¹», de se prononcer sur la qualité de l'ouvrage, d'assumer, par conséquent, la responsabilité de leur jugement. Dans le cadre du nouveau phénomène de la «consommation» croissante, la critique journalistique est appelée à jouer un rôle important : orienter les goûts du public. Pourquoi alors nous attarder sur la critique universitaire quand, à l'époque qui nous intéresse, c'est le journalisme qui, grâce à l'industrialisation de l'édition et de la diffusion, professionnalise la critique et la dote d'un prestige social certain? Cette question trouve sa réponse dans le but même que se fixe cette critique universitaire : en se proclamant la garante du conservatisme langagier et de la stabilité politique, elle se veut autant une attaque contre le renouveau des formes littéraires proposé par les Romantiques qu'un effort de préservation des valeurs de la classe pensante et gouvernante. En plus, permettant l'affinement des concepts et la théorisation, l'enseignement

²⁰ Roger Fayolle, *op. cit.*, p. 53.

²¹ Jean-Thomas Nordmann, *op. cit.*, p. 11.

universitaire est détenteur d'un pouvoir énorme qui consiste à contrôler les pensées, les faits et les gestes de la jeunesse, orientant ainsi le goût et imposant une certaine attitude intellectuelle qui, dans la plupart des cas, sera celle de l'intransigeance et de l'inflexibilité. Les présupposés d'un tel enseignement ignorent les bouleversements socio-politiques et esthétiques et s'inscrivent consciemment dans la fixité de valeurs et concepts universels, héritages des générations précédentes, tels l'unité, la stabilité, la Vérité unique, le Beau immuable. Car, si, comme le souligne Ferdinand Brunot, «l'école "classique" était loin de présenter [...] un front homogène, [...] les "corps constitués", l'Académie et l'Université, demeuraient [...] absolument et résolument classiques²².» «Forteresse classique» donc, pour reprendre un terme de Brunot, l'Université l'est «par tradition et par ordre²³». Si, par conséquent, la critique journalistique est une critique «moitié grammaire, moitié esthétique élémentaire²⁴», celle des Universitaires, s'attardant sur l'*ethos*, la morale, des considérations d'ordre scientifique, se veut plus profonde, plus sérieuse, plus élaborée. Enfin, notre choix d'étudier le discours des auteurs romantiques par opposition à celui des universitaires se justifie par le fait que ces deux types de discours s'inscrivent dans une volonté d'indépendance plus large : d'une part, comme le montre

²² Charles Bruneau, «Les forteresses classiques», Ferdinand Brunot (dir.), *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, tome XII : l'époque romantique, nouvelle édition, Paris, Librairie Armand Colin, 1966, p. 6.

²³ *Ibid.*, p. 15.

²⁴ Émile Faguet, «Introduction aux tomes VII et VIII», Petit de Julleville (dir.), *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, tome VII : Dix-neuvième siècle, Nendeln/Liechtenstein : Kraus Reprint, 1975, p. iv.

Antoine Prost dans son *Histoire de l'enseignement en France 1800-1967*, «tout au long du XIX^e siècle, l'Université revendique le droit de se gouverner elle-même²⁵», revendication qu'il qualifie d'«affirmation légitime de l'indépendance de l'esprit»; d'autre part, le discours critique des Romantiques relève de la même volonté d'autonomie, d'indépendance, de liberté de l'auteur face aux contraintes imposées à la littérature par les «forteresses classiques». Or, ce discours critique trouve sa meilleure expression dans les préfaces des auteurs romantiques, vu que celles-ci se mettent à concurrencer les leçons, cours et les autres formes de la formation universitaire dispensées à l'époque. En fait, il s'agit de deux types de discours qui semblent n'exister que les uns par rapport aux autres et s'équilibrer, ne serait-ce que dans leur but : transmettre au lecteur les outils, les «clés» pour lire, comprendre et se laisser convaincre par leur conception de l'histoire littéraire française et du sens que celle-ci doit adopter.

Si nous choisissons donc d'étudier la préface, c'est parce qu'elle devient le lieu privilégié de la bataille que mènent les auteurs romantiques qui, en quittant les nobles pratiques de la littérature (poésie, roman, théâtre) pour une pratique secondaire, occupée par la critique, l'annexent en la libérant du coup de l'impérialisme du classicisme qui lui interdisait de penser par ses propres moyens. Poussés à réagir aux accusations des universitaires qui dénigrent le

²⁵ Antoine Prost, *Histoire de l'enseignement en France 1800-1967*, «Collection U. Histoire contemporaine», Paris, Armand Colin, 1968, p. 9.

renouvellement des formes littéraires, les auteurs romantiques ne se contentent pas simplement de répondre, mais ils développent une esthétique polémique dans laquelle nous privilégierons trois axes : a) ils s'opposent à l'envahissement du champ de la littérature par des critiques dont le discours se fonde sur des critères moraux objectifs, résultat du développement de sciences balbutiantes comme la sociologie ou l'anthropologie²⁶; b) ils réfutent la filiation que les universitaires s'efforcent d'établir avec les grands modèles classiques immuables, filiation totalement reconstruite - à partir d'un consensus de lecture dont ils se font les représentants par devoir et par conviction - et d'autant plus fictive qu'elle ne concerne pas les œuvres littéraires mais une certaine morale qui s'appuie sur une certaine littérature sélectionnée avec précaution; c) ils revendiquent l'indépendance du champ littéraire et de leur espace de parole. Cette revendication de leur espace de parole trouve sa meilleure expression dans leurs préfaces qui comportent le double avantage de cristalliser l'imagination romantique et de répondre directement aux attaques des critiques universitaires. Les préfaces de notre bibliographie reflètent parfaitement l'attitude belligérante

²⁶ Voici, à titre d'exemple, ce que pense Flaubert de la méthode de lire les œuvres littéraires à la Sainte-Beuve, méthode adoptée par un grand nombre de critiques de son époque dans leur effort d'assurer l'objectivité de leurs jugements esthétiques : «L'étude excessive de ce qui faisait l'atmosphère d'un écrivain nous empêche de considérer l'originalité même de son génie. Du temps de Laharpe, on était convaincu que, grâce à certaines règles, un chef-d'œuvre vient au monde sans rien devoir à quoi que ce soit, tandis que maintenant on s'imagine découvrir sa raison d'être, quand on a bien détaillé toutes les circonstances qui l'entourent» (Gustave Flaubert, *Extraits de la correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*, présentation et choix de Geneviève Bollème, «Pierres vives», Paris, Seuil, 1963, p. 4). Il ne s'agit pas bien entendu d'une méthode «scientifique» dans le sens que Taine va attribuer à ce terme dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, mais il s'agit bien d'un effort d'inventer et d'appliquer une *méthode* d'évaluation de l'œuvre littéraire à partir de tout un travail qui présuppose le rassemblement d'informations extra-littéraires ainsi que le classement méthodique de ces informations.

de l'idéologie romantique qui vise à l'absorption de la critique et qui justifie cette annexion idéologiquement, en faisant du domaine annexé son propre territoire idéologique.

En fait, l'élaboration de l'esthétique romantique – entendons par là une réflexion systématique sur la problématique littéraire du «comment bien écrire» – et sa volonté de dominer dans le champ littéraire est traduite par ce que nous appelons : la *posture manifestaire* du discours préfaciel, qui transforme celui-ci en un discours polémique. Plus précisément, les deux niveaux de perception mentionnés plus haut impliquant des conditions de production particulières, selon des visées qui leur sont propres, donnent lieu à deux types de discours qui agissent l'un sur l'autre, donnant lieu – quant à eux – à des échanges féconds qui redéfinissent le champ littéraire. Cherchant à asseoir comme à convaincre du bien-fondé de ses conceptions respectives de la littérature, de l'œuvre d'art et du Beau, chaque partie utilise tous les moyens qu'offre le langage : la rhétorique sera ainsi notre outil théorique de base pour l'étude du corpus. Plus précisément, c'est la dimension argumentative de la rhétorique qui sera au cœur de notre travail, car nous pensons que c'est surtout à ce niveau-ci que les auteurs romantiques utilisent leurs propres moyens d'expression, qu'ils choisissent leurs propres armes, leurs propres normes, et en faisant cela, renouvellent le langage de la critique structurellement et médiatiquement parlant, à mesure que s'élabore leur idéologie. C'est dans ce sens que la critique romantique est un produit d'attaque, capable de

générer une puissance créatrice paradoxale en ce qu'elle transforme la stratégie impérialiste qui la fonde jusqu'à donner des résultats libérateurs. En même temps, en réinvestissant et réactivant des figures de la rhétorique classique pour faire œuvre originale, les auteurs romantiques contribuent à la transformation de celle-ci. La stratégie des auteurs qui vise à l'annexion de la critique va lui fournir, par sa pratique, les outils de sa propre indépendance formelle : ce sera, par conséquent, le colonisateur qui fournira les outils de libération.

Les visées de notre enquête ainsi définies, nous suivrons le plus fidèlement possible les étapes annoncées plus haut et préciserons, dans un premier temps, où réside, selon nous, la particularité de l'esthétique romantique française.

CHAPITRE 1

Y A-T-IL UNE ESTHÉTIQUE

ROMANTIQUE ?

i) Vers l'émancipation de l'esthétique : les moments pré-kantiens

Comme nous l'avons avancé dans l'Introduction, la particularité de l'esthétique romantique se trouve éclairée par le lien intime qui existe entre l'émancipation, au XVIII^e siècle, d'un concept nouveau, celui d'*esthétique*, en tant que champ philosophique particulier, et l'émergence d'une pratique singulière issue du basculement opéré dans la perception de l'œuvre et de la réflexion entamée sur ce nouveau concept au siècle suivant. Plus précisément, nous croyons qu'elle est le fruit de l'évolution du concept du Beau et de l'œuvre d'art, effective au cours du siècle des Lumières. Ainsi, le passage de l'art à l'esthétique ou, plus schématiquement, le passage de la considération de l'objet à la réflexion philosophique sur cet objet, aurait créé une scission suffisamment profonde entre l'œuvre et les discours sur l'œuvre, qui serait à l'origine du mouvement ou des mouvements regroupés sous le nom de Romantisme français et de son fondement.

Mais avant de nous interroger sur l'évolution de ces concepts, nous souhaiterions préciser la façon dont nous abordons le discours philosophique et celle dont nous le situons par rapport à notre objet, littéraire comme il se doit.

Afin de déterminer les principales étapes qui ont conditionné ce basculement de la théorie de l'art à la philosophie de l'art, contribuant ainsi à l'émergence de l'esthétique romantique, il nous paraît indispensable de nous servir du discours philosophique dont l'avantage réside en ce qu'il appréhende son objet en passant par les discours qui en rendent compte. Or, l'objet de notre étude étant le basculement de l'art à l'esthétique, c'est justement ce type de discours qui nous permettra d'accéder à ses particularités¹.

À travers ce type de discours, nous étudierons l'évolution de l'esthétique dont l'histoire «se révèle au travers des ruptures successives que la sensibilité ne cesse d'opposer à l'ordre dominant de la raison²». Si la thèse de M. Jimenez dans *Qu'est-ce que l'esthétique?* est que la réflexion sur l'art peut être décrite comme une constante lutte d'émancipation de la sensibilité, celle de Luc Ferry dans *Homo Æstheticus*³ montre que l'histoire des discours sur l'art peut se lire comme le passage d'une conception objective à une conception subjective de l'œuvre d'art. De fait, tous les discours qui figurent dans la bibliographie et qui proposent une interprétation de l'art et des discours sur l'art présentent une problématique d'ensemble sur laquelle s'accordent aujourd'hui tous ceux qui étudient l'évolution du concept d'art. Leur postulat de départ étant que ce qu'on appelle aujourd'hui

¹ La philosophie romantique est d'ailleurs indissociablement liée à la littérature.

² Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, «Folio/Essais», Paris, Gallimard, 1997, p. 27.

³ Luc Ferry, *Homo Æstheticus : l'invention du goût à l'âge démocratique*, «Le livre de poche», Paris, Grasset et Fasquelle, 1990.

«l'art⁴» n'accède pas à l'autonomie avant le XVIII^e siècle, ils essaient, chacun à sa façon, de définir le concept d'autonomie. Selon Panofsky⁵ est considérée comme artistiquement autonome toute activité distincte de la technique, de la théorie et de la morale. Bien que le déclin progressif du concept d'«Idea» à travers les siècles aille de pair avec l'émergence de la subjectivité, la sphère esthétique n'aura pas atteint son autonomie avant le XVIII^e siècle, c'est-à-dire tant que l'homme sera pensé comme subordonné à l'ordre naturel⁶.

De même, si l'année 1750 voit la naissance à la fois terminologique et conceptuelle de l'esthétique grâce à la publication de l'*Æsthetica* de Baumgarten⁷, il faudra attendre Kant et sa théorie du jugement de goût pour parler d'une véritable autonomie de cette nouvelle sphère. Plus particulièrement, comme nous le rappelle Ferry, dans l'ouvrage de Baumgarten apparaît l'idée nouvelle d'une science de la sensibilité, ce qui va à l'encontre du rationalisme de Leibniz, pour qui le sensible n'est que de l'intelligible confus. Baumgarten postule, pour la première fois, qu'il existe des facultés proprement esthétiques, une faculté de connaître le monde sensible (la sensibilité), irréductible à la raison : «Le beau est

⁴ Pour la définition de ce terme proposée par Gérard Genette, nous renvoyons le lecteur à la note 11 de l'Introduction.

⁵ Erwin Panofsky, *Idea. A concept in art theory*, traduction de Joseph J. S. Peake, première édition, Columbia, University of South Carolina Press, 1968.

⁶ Et que les idéologies économiques, politiques et sociales ne soient, sous le choc révolutionnaire, plus considérées comme étrangères au domaine de l'expression littéraire.

⁷ Voir à ce sujet l'article intéressant de Daniel Dumouchel, «A. G. Baumgarten et la naissance du discours esthétique», *Dialogue*, vol. XXX, n° 4, automne 1991, p. 473-501.

rapporté si intimement à la subjectivité humaine, qu'à la limite il se définit par le plaisir qu'il procure, par les *sensations* ou les sentiments qu'il suscite en nous⁸.» Bien que considérée comme un *analogon rationis* – puisqu'elle cherche, comme la raison, des relations – la sensibilité se distingue nettement de la première car elle vise le particulier, «l'individuel dans sa diversité et sa richesse particulières⁹» alors que la raison cherche l'objectif, «les concepts généraux¹⁰». Ainsi, la constitution de l'esthétique en une discipline spécifique qui implique «un parti pris sur l'autonomie de son objet¹¹» traduit la valorisation du point de vue de l'homme. Toutefois, cette valorisation n'atteindra pas, avant l'avènement de Kant sur la scène philosophique, son apogée, car «l'*Æsthetica* ne parviendra à fonder pleinement l'autonomie du sensible face à l'intelligible [et] à conférer à la beauté une place aussi éminente que celle attribuée de droit au vrai et au bien¹²».

Pour Jimenez, l'émancipation de «l'homme à l'égard des tutelles anciennes¹³», condition nécessaire à l'autonomie de l'esthétique, n'atteint son point culminant qu'avec la théorisation kantienne du Beau, les moments pré-kantiens ne constituant que des étapes préparatoires au bouleversement que va

⁸ Luc Ferry, *op. cit.*, p. 33.

⁹ *Ibid.*, p. 105.

¹⁰ *Ibid.*, p. 106-107.

¹¹ *Ibid.*, p. 36.

¹² *Ibid.*, p. 45.

¹³ Marc Jimenez, *op. cit.*, p. 33.

apporter la réflexion du philosophe de Königsberg. En effet, au début du XVIII^e siècle, les conditions d'élaboration d'une philosophie de l'art sous la forme d'un discours autonome, «cohérent, disposant d'une terminologie assurée¹⁴» ne sont pas réunies. Comme le rappelle Jimenez, «le mot "art" lui-même n'est pas défini¹⁵». Et il faut attendre le milieu du siècle des Lumières pour voir la notion de «génie» acquérir une importance considérable et pour voir l'art rompre le lien avec son modèle, la nature; pour assister à la concrétisation du jugement de goût, à la valorisation de l'imagination, à la séparation du bon et du beau, à l'atténuation progressive des codes précédents.

Au XVIII^e siècle, la mise en œuvre des grands bouleversements dans le domaine de l'art et de la perception de l'œuvre revient incontestablement aux Anglais et aux Allemands. Et bien que notre enquête vise à montrer que c'est Kant qui confère à la sphère esthétique sa pleine autonomie en la pensant «sur un mode radicalement inédit¹⁶», passer sous silence l'œuvre de ses prédécesseurs minerait la compréhension même de la réflexion du philosophe de Königsberg. Il convient ainsi d'examiner, dans un premier temps, si la création du néologisme «esthétique» par Baumgarten – terme utilisé pour la première fois non dans l'*Æsthetica* (1750), mais dans sa première publication intitulée *Méditations*

¹⁴ *Ibid.*, p. 75.

¹⁵ *Ibid.*, p. 75.

¹⁶ Baldine Saint Girons, *op. cit.*, p. 89.

philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème (1735) – correspond nécessairement à la fondation d'une nouvelle discipline. En nous rappelant l'étymologie du terme «fondation», Saint Girons exclut de façon catégorique les réflexions antérieures à Kant et à Hegel de l'établissement de l'esthétique en tant que sphère du savoir indépendante : «Fonder une discipline ou une science, dit-elle, c'est en fixer les assises, de manière à ce que l'édifice puisse continuer à s'élever, une fois sa solidité garantie dans les profondeurs de la terre¹⁷.» Ainsi, l'auteur attribue la «co-fondation» de l'esthétique à Kant et à Hegel¹⁸. Toutefois, la profondeur de la terre ne suffit pas à elle seule à assurer la solidité d'un édifice : les assises d'une structure doivent à leur tour toucher un sol ferme, afin que celle-ci soit bien supportée. De la même façon, il nous semble que

¹⁷ *Ibid.*, p. 101.

¹⁸ L'auteur relève la complémentarité de leurs définitions de l'esthétique, malgré leur apparente contradiction : «L'un [Kant] donnait les assises de la théorie de la sensibilité esthétique, l'autre [Hegel] celle d'une philosophie de l'art.» (*ibid.*, p. 102). Quant à nous, nous allons privilégier l'influence de Kant sur la création de l'esthétique romantique française surtout pour deux raisons : a) parce que, comme le souligne Saint Girons, tandis que «Kant reste fidèle à l'étymologie du terme "esthétique" [...] – l'appréhension du fonctionnement de ses facultés ne s'opère chez un sujet qu'à la faveur de l'état représentatif suscité par une sensation-sentiment», Hegel «se moque au contraire de l'étymologie, et décide [...] d'assimiler esthétique et philosophie de l'art.» (*ibid.*, p. 89-90) ; b) parce que, comme le rappelle Marc Jimenez : «La postérité considère comme "hégélienne" toute démarche esthétique qui s'intéresse de façon privilégiée à l'idée, au contenu exprimé par l'œuvre, et leur accorde une priorité sur la forme. On l'oppose ainsi à l'esthétique de Kant pour laquelle [...] la forme, le dessin sont prépondérants parce qu'ils procurent [...] un plaisir désintéressé.» (Marc Jimenez, *op. cit.*, p. 202-203). Nous allons, à notre tour, rapprocher les préoccupations esthétiques des Romantiques français de la réflexion kantienne. Nous allons montrer, lors de notre analyse du discours préfaciel des auteurs, que le travail de la forme est au centre de leur problématique esthétique. Voilà comment s'exprime Hugo dans sa préface aux *Orientales* : «L'ouvrage est-il bon au mauvais? Voilà tout le domaine de la critique. Du reste, ni louanges ni reproches pour les couleurs employées, mais seulement pour la façon dont elles sont employées [...] Il n'y a, en poésie, ni bons ni mauvais sujets, mais de bons et de mauvais poètes. D'ailleurs, tout est sujet; tout relève de l'art; tout a droit de cité en poésie. Ne nous enquérons donc pas du motif qui vous avez fait prendre ce sujet [...] Examinons comment vous avez travaillé, non sur quoi et pourquoi.» (Victor Hugo, «Préface de l'édition originale», *Orientales*, Jean Massin, (dir.), *Œuvres Complètes*, tome III, Paris, Le Club Français du Livre, 1967-1970 [1829], p. 495).

la fermeté du sol avait été garantie, bien avant l'avènement de Kant et de Hegel : nous allons ainsi examiner, dans un premier moment, les étapes préparatoires qui ont conduit à la constitution de l'esthétique en discipline autonome. C'est seulement à la lumière de ces legs que nous pourrons saisir, dans toute son ampleur, l'importance de la réflexion kantienne pour l'élaboration de l'esthétique romantique française.

Comme le montre Laurent Jaffro¹⁹, l'émancipation de l'esthétique réside en grande partie dans l'affranchissement des questions esthétiques des préoccupations morales et métaphysiques. Or c'est le concept d'imitation qui, étant au cœur de la théorie aristotélicienne de l'art, perpétue jusqu'à l'aube du XVIII^e siècle la subordination de l'art à ce type de préoccupations. Par conséquent, tant que l'art sera pensé comme une imitation des «perspectives physico-théologiques et morales²⁰», la voie vers l'émancipation sera fermée à l'esthétique. En effet, la théorie de la *mimésis* (imitation), dont Aristote est le maître²¹, va accompagner de très près les questions esthétiques dans les siècles à

¹⁹ Laurent Jaffro, «Transformation du concept d'imitation de Francis Hutcheson à Adam Smith», Serge Trottein (coord.), *L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle?*, *op. cit.*, p. 9-51.

²⁰ *Ibid.*, p. 11.

²¹ Il est toutefois à noter qu'un des aspects cruciaux de la théorie aristotélicienne de la *mimésis* sera omis des interprétations que vont en faire les générations suivantes, dotant ainsi la théorie du philosophe grec d'intransigeance : le Stagirite a beau souligner l'importance de l'imitation en tant que procédé essentiel de l'art, il n'en insiste pas moins sur le fait que le vraisemblable y est plus nécessaire que le vrai. Cet aspect de sa théorie, qui nuance considérablement le concept d'imitation en affirmant l'importance de l'illusion, ne sera pas pris en compte par le plus grand nombre de ceux qui vont appuyer l'importance de l'imitation dans la production artistique et qui vont en faire la pierre angulaire.

suivre, au point de priver l'artiste du titre de créateur. Ainsi, pour les philosophes et les théologiens du Moyen Age, par exemple, seul Dieu peut être considéré comme créateur ; l'homme ne saurait en aucun cas revendiquer un droit pareil, et encore moins un droit à la création artistique. Sa finitude ne lui permet pas de rivaliser avec le Créateur du monde. Privé d'une quelconque puissance d'invention, l'artiste voit son rôle se réduire à celui d'un simple et fidèle imitateur ayant tout au plus le privilège de commenter l'œuvre qui lui est présentée. Le terme de «commentaire» ne devrait pourtant pas être confondu avec l'exercice d'une quelconque pratique critique qui impliquerait la justification d'un jugement, l'expression d'un goût ou pire encore d'une satisfaction esthétique. Dans une société dominée par la religion même dans ses moindres détails, la pratique du «commentaire» ne concerne essentiellement que la lecture de textes sacrés «dont l'autorité est unanimement acceptée²²», et ceci dans le but de garantir et de prolonger la souveraineté de la théologie. Exercer sa pensée au Moyen Age veut surtout dire restituer la ponctuation des textes sacrés pour pouvoir par la suite les interpréter en suscitant une «discussion» fondée sur l'application des techniques très strictes de la dialectique²³. «Ce n'est plus à la philosophie que la culture

²² Jean Jolivet, «La philosophie médiévale en Occident», Brice Parain, (dir.), *Histoire de la philosophie. Orient – Antiquité – Moyen Age*, tome I, «Encyclopédie de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1969, p. 1198.

²³ Ces techniques seront théorisées au XII^e siècle par Abélard dans son ouvrage *Sic et non*.

libérale²⁴ prépare, comme le souligne Barthes, c'est à la théologie²⁵.» Ainsi, la religion «interdit [...] d'aborder l'œuvre littéraire²⁶ avec des préoccupations proprement esthétiques²⁷». Cela devient particulièrement évident dans la pratique, au Moyen Âge, de l'acte de lecture, acte qui, seulement à partir du XVIII^e siècle, permettra au lecteur d'affirmer son individualité à travers une «lecture personnelle, re-créative, interprétatrice et comparative²⁸». Comme le souligne Alberto Manguel :

«[Jusqu'en 1530] la tâche des étudiants – comme celle du maître – avait été la recherche de la connaissance²⁹, dans le cadre d'un certain nombre de règles, de canons et de systèmes d'éducation éprouvés; la responsabilité du maître était considérée comme une responsabilité publique, consistant à mettre les textes et leurs différents niveaux de signification à la disposition d'un public aussi étendu que possible, en professant une commune histoire sociale de la politique, de la philosophie et de la foi³⁰.»

²⁴ S'opposant aux arts mécaniques et formant deux cycles, le *trivium* (grammaire, rhétorique, dialectique) et le *quadrivium* (arithmétique, géométrie, astronomie, musique), les sept arts libéraux sont les disciplines dont se constitue l'enseignement classique.

²⁵ Roland Barthes, «L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire», *Communications*, n° 16, 1970, p. 185.

²⁶ Et nous ajouterions «l'œuvre d'art en général».

²⁷ Roger Fayolle, *op. cit.*, p. 13.

²⁸ Ce type de lecture qui rompt avec une longue tradition sera, comme l'affirme Alberto Manguel, proposé pour la première fois par Pétrarque dans son *De Viris Illustribus*, mais sera aussitôt rejeté par l'école scolastique. «Pour les lecteurs du XIV^e siècle, dit-il, l'affirmation de Pétrarque paraissait surprenante car l'autorité du texte en soi était établie et la tâche du lecteur se bornait à celle d'un observateur extérieur.» (Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, essai traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1998, p. 99).

²⁹ Manguel souligne pourtant que, dans la tradition scolastique, «la compréhension n'est pas indispensable à la connaissance».

³⁰ *Ibid.*, p. 107.

Ce système d'éducation s'inscrit bien entendu dans la tradition scolastique qui consistait en l'apprentissage de la lecture à partir du déchiffrement des commentaires orthodoxes, l'équivalent de nos manuels scolaires. Mais cette lecture n'était pas directe : elle se faisait à partir d'un cadre ou d'une grille préétablie en quatre étapes :

«la *lectio*, une analyse grammaticale grâce à laquelle on identifiait les éléments syntaxiques de la phrase; la *littera*, sens littéral du texte ; le *sensus*, la signification du texte en fonction des différentes interprétations établies; la *sententia*, exégèse dans laquelle on discutait les opinions des commentaires approuvés³¹».

L'image de l'artiste se voit considérablement transformée au cours de la Renaissance – son statut acquiert un prestige qui va croissant ; il est, pour la première fois, question de l'individualité du créateur, de son talent, etc. C'est dans ce sens que la Renaissance constitue, selon Annie Becq, «la scansion déterminante de toute histoire de l'esthétique moderne³²». Et bien que Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet situent les «premiers développements de la critique d'art» au XVIII^e siècle, ils abordent la Renaissance comme la période qui «en contenait en partie les prémisses» :

«Comme genre et pratique spécifiques, disent-ils, la critique a trouvé l'une de ses conditions essentielles dans l'émergence d'un statut indépendant de l'artiste socialement valorisé, et, corrélativement, dans un statut autonome de l'art dont

³¹ *Ibid.*, p. 100.

³² Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice, 1680-1814*, «Évolution de l'humanité», Paris, Albin Michel, 1994, p. 7.

on ne connaît pas d'exemple avant la Renaissance, et qui n'est devenu effectif qu'au XVIII^e siècle³³.»

Autrement dit, c'est la Renaissance qui, en invitant pour la première fois l'artiste à chercher dans la perfection tangible de la réalité sensible³⁴, «the outer world» comme dit Panofsky, les règles de son art³⁵, rompt avec la tradition médiévale qui concevait le beau surtout dans sa perspective métaphysique. Cela dit, il n'en reste pas moins que les critères d'évaluation de l'œuvre n'ont pas changé, et l'artiste qui veut pouvoir vivre de son art doit entièrement se plier aux exigences que dicte le principe d'imitation. Ainsi, pendant la Renaissance, malgré le fait que le thème de l'imitation de la nature est intimement lié à celui du triomphe de l'art sur la nature³⁶, l'imitation ne cessera pas de constituer «le principe esthétique dominant³⁷» : même dans les cas où les artistes voudront rivaliser avec la nature, c'est en employant les mêmes procédés qu'elle, les mêmes lois qu'ils essaieront

³³ Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet, *Questions d'esthétique*, «Premier Cycle», Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 160 et 161.

³⁴ Comme l'a qualifiée Platon : «nature extérieure» ou «substance étendue» pour reprendre les termes de Descartes.

³⁵ «In contrast to medieval thought the theoretical and historical literature about the art of the Italian Renaissance emphasized [...] that the task of art is the direct imitation of reality» (Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 47).

³⁶ Selon certains artistes de la Renaissance, il faut produire la nature telle qu'on devrait la voir, telle qu'elle est dissimulée derrière les apparences. Ainsi, comme c'était le cas dans l'Antiquité, le principe d'imitation n'exclut pas l'idée de perfectionnement. Panofsky montre bien le dialogue constant entre ces deux thèses à première vue rivales : l'artiste peut-être à la fois «corrector» et «imitator». Ce qui nous semble intéressant ici c'est surtout que la correction va s'exercer dans le bon sens, suivant donc une idée préconçue qui relève de la pensée ou de la raison. L'artiste est un cartésien dualiste comme les autres. Il n'y a pas encore ce qu'accordera Kant, la priorité à l'œuvre. Ce n'est donc pas encore le triomphe de l'œuvre sur l'idée préconçue.

³⁷ Marc Jimenez, *op. cit.*, p. 46. Il s'agit toujours de l'imitation de la nature que les artistes sont appelés à représenter, voire à copier, le plus fidèlement possible.

de le faire. Il ne s'agit pas tant d'inventer que de sélectionner et améliorer ce que la nature offre déjà : «Nature could be overcome by the artistic intellect, which – not so much by “inventing” as by selecting and improving – can, and accordingly should, make visible a beauty never completely realized in actuality³⁸.»

Grâce à ses exploits scientifiques sans précédent, le XVII^e siècle célèbre le pouvoir de la raison humaine et oriente la pensée dans des directions jusque-là inconnues ou très peu exploitées. La méthode d'investigation scientifique³⁹ sert de boussole aux premiers pas de la philosophie rationaliste qui connaîtra son fondement avec Descartes puis son apogée avec Malebranche, Spinoza, Leibniz et qui va renouveler le statut du sujet. Au cours du siècle de la Raison triomphante, le cartésianisme va incontestablement ébranler les conceptions des siècles antérieurs en ce qui concerne le statut du sujet pensant, ouvrant ainsi la voie à l'élaboration de l'esthétique en tant que domaine autonome à la fin du XVIII^e siècle. Il est inhabituel de rapprocher la philosophie cartésienne des grandes préoccupations esthétiques, le système de Descartes étant *a priori* considéré comme difficilement compatible avec l'élaboration d'une philosophie de l'art⁴⁰.

³⁸ Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 48.

³⁹ Bien qu'elle emprunte différentes orientations méthodologiques (*Discours de la méthode* chez Descartes, «ordre géométrique» dans l'*Éthique* de Spinoza ou «raisonnement combinatoire» chez Leibniz), c'est le même principe de l'investigation scientifique ou effort de théorisation de la nature qui régit les postulats de la philosophie rationaliste.

⁴⁰ Croce a beau souligner l'hostilité de Descartes pour la poésie et son «dédain pour [...] les arts et la fantaisie», il n'en reconnaît pas moins que «l'enquête qu'il entreprit sur le sujet ou sur l'esprit permit à ces éléments épars de se constituer en système et ouvrit la recherche à un principe auquel

Et, en effet, la méthode adoptée par Descartes vise sûrement moins à traiter des questions esthétiques qu'à mettre en valeur la primauté de la Raison en tant que moyen d'accès à la Vérité. Mais le fait que le centre de son système soit occupé par le sujet en train de penser marque une rupture avec la philosophie des siècles antérieurs. Toutefois, si la philosophie cartésienne ne parviendra pas à libérer l'individu des tutelles métaphysiques et théologiques – Dieu est à la fois le détenteur de la Vérité ainsi que celui qui dote l'homme de son libre arbitre⁴¹ – elle affirmera la supériorité de l'homme sur la nature extérieure. Plus précisément, l'homme, doué de pensée, a le pouvoir de maîtriser la nature par sa pensée. C'est pour cela que l'émancipation de l'imitation demeure, au XVII^e siècle, une impossibilité : l'homme est toujours soumis aux lois naturelles. Cependant, bien que, dans la philosophie cartésienne, le sujet qui affirme son autonomie soit encore très loin du sujet esthétique de Kant, il est au moins établi comme tel (comme sujet) – et c'est exactement là le caractère révolutionnaire de la philosophie cartésienne qui, pour la première fois, entreprend la tâche de théoriser la nature en mettant en cause les équations des siècles antérieurs. De même, si pour Spinoza, Dieu (la Nature) seul est absolument libre dans le sens de l'autodétermination (c'est le seul être qui, étant absolument infini, ne saurait se

les arts pourraient être réduits.» (Benedetto Croce, *Essais d'esthétique*, textes choisis, traduits et présentés par Gilles A. Tiberghien, «Collection Tel», Paris, Gallimard, 1991, p. 79).

⁴¹ «Tout est conduit par la Providence divine, dont le décret est [...] infaillible et immuable» dit Descartes (René Descartes, *Les passions de l'âme*, Paris, Gallimard, 1953, p. 129). Quant à l'affirmation de Descartes que le libre arbitre rend les hommes «en quelque façon semblables à Dieu en nous faisant maîtres de nous-mêmes», reprise par Jimenez, elle nous semble impliquer un lien entre Dieu et l'homme, mais que ce lien est plutôt compris comme une relation privilégiée puisque seul l'homme possède une âme et c'est à l'homme que s'impose l'idée de perfection, preuve de l'existence de Dieu.

plier à aucune contrainte et est la cause même de son existence) et que le libre arbitre de l'homme est caractérisé par lui comme une «illusion», ce n'est que dans le sens où l'homme croirait faire un choix dicté par son libre arbitre, un choix qui ne serait déterminé que par sa propre volonté. Bien que la théorisation de la liberté humaine par Spinoza résulte d'une conception déterministe de la nature humaine, celle-ci s'inscrit dans un projet éthique pour l'homme et qu'il lui incombe de mettre en œuvre. Sûr de sa capacité à raisonner, l'homme doit faire face aux nombreux choix que lui réserve l'existence, et plus il explorera la nature, plus il développera les possibles qui le constituent libre. Une lecture plus approfondie de son œuvre nous permettrait de voir que, selon l'auteur de l'*Éthique*, l'esprit de l'homme ne devrait pas se laisser intimider par l'infinité de Dieu/Nature, mais qu'il devrait au contraire prendre pleinement conscience de sa force, provenant quant à elle de sa capacité de raisonner. Quelle que soit l'orientation méthodologique adoptée par les philosophes rationalistes, la valorisation de l'homme en tant qu'être doté de la puissance de la Raison est un dénominateur commun de leur réflexion. Par voie de conséquence, la reconnaissance de l'auteur – puisqu'on ne peut pas encore parler de créateur – et le développement des sciences humanistes créeraient la notion d'un sujet s'attaquant à la matière selon des techniques qu'il solliciterait à son gré et un désir qui lui serait propre lui aussi. Ainsi, si les positions du XVII^e siècle en matière de réflexion sur l'art sont exemplairement reflétées, selon Panofsky, dans le livre de Bellori intitulé *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto* – tous les grands

thèmes des classiques français y sont déjà développés –, il n'est pas étonnant que l'auteur de l'ouvrage définisse la théorie de l'art de son siècle comme celle du juste milieu entre deux tendances : l'absence d'imitation et l'imitation excessive. Nous voyons que c'est toujours autour du même concept, et à partir de lui, qu'est pensée l'œuvre et qu'est élaborée toute réflexion sur l'art. Par conséquent, les grandes questions esthétiques vont demeurer, durant l'ère classique⁴², subordonnées aux questions d'ordre métaphysique et moral et le Beau, naturellement inférieur au Vrai et au Bien. Comment parler donc d'une quelconque naissance de l'esthétique quand tout discours théorique sur le Beau et l'œuvre d'art conçoit la production artistique humaine comme incapable de concurrencer la création divine? Comment fonder une quelconque autonomie de la création artistique sur des discours qui considèrent l'imitation de l'œuvre de Dieu comme le seul moyen qui pourrait valoriser l'œuvre de l'artiste – sans bien entendu jamais la considérer comme égale à celle du seul Créateur? Comment s'interroger sur les possibilités d'une œuvre lorsque celle-ci est considérée, de par sa nature matérielle, comme inférieure à l'idée – image mentale ou soupçon moral – qui la fait naître, infériorité qu'aucune excellence technique ne peut racheter? Comment regarder une œuvre et affirmer ce que l'on ressent quand il est clairement énoncé que nos sens nous trompent, comment défendre intelligiblement, méthodologiquement un domaine incurablement sensible?

⁴² La terminologie adoptée par Panofsky est à noter ici : l'auteur appelle «néoclassicisme» la théorie de l'art classique au XVII^e siècle, ce que nous sommes habitués à désigner par «classicisme»; en revanche, il utilise ce dernier terme pour décrire les théories de la Renaissance.

Mais est-ce que le siècle des Lumières, généralement décrit comme le siècle des grands bouleversements esthétiques, verra la disparition du concept d'imitation au profit du triomphe du Beau sur le Vrai et le Bien? Mieux encore : est-ce là la nature de ces bouleversements? Est-ce là ce qui les préoccupe et est-ce là ce qu'ils accomplissent? Il est incontestable que le XVIII^e siècle verra la dissociation progressive du concept d'imitation des catégories traditionnelles auxquelles il était lié. Les philosophes anglais – notamment Richardson, Hutcheson, Hume, Smith, pour ne citer qu'eux – jettent les fondements d'une reconsidération de la beauté artistique et du statut de l'artiste⁴³. Richardson, par exemple, ne conçoit pas le rôle de l'artiste comme celui d'un simple imitateur, d'un copiste de la nature. Dans son *Traité de la peinture*⁴⁴, bien qu'il ne nie, à aucun moment, la primauté de la nature, il attribue à l'artiste une valeur que les siècles précédents ne lui reconnaissaient pas : «The great and chief ends of painting are to raise, and improve nature; and to communicate ideas; not only these which we may receive otherwise, but such as without this art could not

⁴³ Si nous insistons, dans un premier temps, sur l'œuvre des philosophes anglais, c'est parce que ce sont eux qui «stimulent la pensée esthétique allemande» (Giorgio Tonelli, «De Leibniz à Kant», Yvon Belaval, (dir.), *Histoire de la philosophie. De la Renaissance à la révolution kantienne*, tome II, Paris, Gallimard, 1973, p. 764) et, par conséquent, la réflexion kantienne qui nous intéresse particulièrement. Le *goût* étant par ailleurs une notion primordiale au développement de l'esthétique, ce sont «les Anglais qui au XVIII^e siècle s'occupèrent principalement d'approfondir la nature» de celui-ci. (Wladyslaw Folkierski, *Entre le Classicisme et le Romantisme : étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1969, p. 59).

⁴⁴ Bien qu'essentiellement conçues pour la peinture, les observations de l'auteur – ou, tout au moins, grand nombre de celles-ci – peuvent s'appliquer aux autres domaines de la production artistique.

possibly be communicated⁴⁵.» Selon Richardson, si l'artiste ne doit pas perdre de vue l'objet représenté et s'il doit être conscient du fait que la nature possède des traits que son art ne pourra pas rendre, il doit tout au moins être libre de remplacer ces aspects en attribuant à la nature des traits qu'elle ne possède pas et qu'il puise exclusivement dans son propre fonds intellectuel. Autrement dit, il doit être libre d'imbiber son œuvre de ses propres idées de beauté. S'il est généralement admis qu'en se distanciant du principe d'imitation dans le sens traditionnel du terme, Richardson contribue à une certaine émancipation de la beauté artistique perçue lors de la contemplation d'une œuvre⁴⁶, essentielle à la naissance de l'esthétique en tant que philosophie de l'art et domaine du savoir à part entière, celui-ci jouera un rôle fondamental dans la théorie esthétique de Hutcheson dont les postulats demeurent fort conventionnels. Il reprend la distinction traditionnelle entre beauté originelle (absolue, inimitée) et beauté relative (imitée) et soutient que le plaisir esthétique est inconcevable sans la comparaison constante de la création artistique à son modèle (et c'est toujours le modèle qui l'emporte parce qu'il provient d'une idée plus pure, d'une cause plus haute) ; que la beauté du produit artistique est proportionnelle au degré de conformité que celui-ci maintient avec l'objet

⁴⁵ Jonathan Richardson, «The theory of painting», *The Works of Jonathan Richardson: containing I. The Theory of painting. II. Essay on the art of criticism (so far as it relates to painting). III. The science of a connoisseur*, a new edition, corrected, with the additions of an essay on the knowledge of prints, and cautions to collectors: ornamented with portraits by Worlidge, &c. of the most eminent painters mentioned ...: the whole intended as a supplement to the Anecdotes of painters and engravers, London, 1792, p. 176.

⁴⁶ Il est autorisé de contempler l'œuvre parce qu'elle n'est plus une émanation d'une sensibilité un peu remodelée par la pensée mais l'expression directe d'une pensée; on ne s'intéresse pas plus à la matière mais au processus de la création intellectuelle dont la matière rend compte, à la relation qui existe entre les deux. En d'autres mots, ce qui intéresse c'est le sujet et les relations qu'il entretient, invente avec la nature extérieure dans un effort intellectuel.

représenté. En outre, Laurent Jaffro souligne le lien intime qui existe chez Hutcheson entre l'expérience esthétique et l'«argumentation métaphysique», au point d'impliquer que le traitement des questions esthétiques ne servait en quelque sorte que de prétexte à l'affirmation de la primauté du «dessein providentiel»: «Hutcheson avait ouvert le dossier des questions proprement esthétiques pour le refermer aussitôt, ou le replacer dans le dossier plus vaste de l'ontothéologie⁴⁷.» Toutefois, bien qu'il ne soit pas habituel de considérer l'auteur de la *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu* comme quelqu'un qui a révolutionné la réflexion sur le beau⁴⁸, il nous semble qu'il contribue, lui aussi, bien qu'imperceptiblement, à l'émancipation progressive de l'esthétique, qui connaîtra son apogée avec la réflexion kantienne. En ne limitant pas l'existence de l'objet imité dans le monde extérieur, mais en acceptant que celui-ci puisse se situer exclusivement dans l'esprit de l'artiste en tant qu'idée ou image qui lui est propre et qui mérite d'être copiée ou imitée, Hutcheson valorise le point de vue du sujet-créditeur dans l'expérience esthétique⁴⁹. Et ceci à un tel point qu'il se doit de rétablir un lien, non plus d'ordre technique ou thématique, mais d'ordre moral, lien arbitraire et péremptoire afin de préserver une subordination tout aussi arbitraire entre l'artiste et le Créateur puisque les deux ne

⁴⁷ Laurent Jaffro, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁸ Le peu de place que la beauté absolue occupe dans sa *Recherche* est révélatrice, selon Jaffro, du malaise de Hutcheson de concevoir l'œuvre d'art comme une création autosuffisante, qui n'a pas besoin d'être mise en rapport «avec un projet créateur, intelligent, providentiel, divin» (*ibid.*, p. 48).

⁴⁹ Folkierski, auquel nous empruntons certaines informations concernant la réflexion esthétique des philosophes anglais, développe cet aspect important de la pensée de Hutcheson.

sont plus «naturellement» liés par l'œuvre et parce qu'il n'est plus dans l'intention ou la démarche de l'artiste de soumettre son œuvre à l'approbation de la création divine. Il ouvre ainsi la voie aux théories de Hume et de Smith qui, en accordant une importance de premier ordre au sujet qui est en train d'exercer son jugement esthétique, préparent l'avènement de la théorie kantienne, qui ne conçoit plus la beauté comme une qualité inhérente à l'objet, mais plutôt comme une disposition de l'individu face à cet objet. Dans ce sens, le principe d'imitation acquiert chez Hutcheson une dimension qui le distancie des théories qui le conçoivent et le traitent de façon strictement mécanique. Les positions de David Hume au sujet du beau dépassent de loin en nouveauté celles de ses prédécesseurs. Non seulement il refuse toute mise en relation de la production artistique au «dessein providentiel» pour reprendre le terme de Laurent Jaffro, mais il rejette la théologie dans son ensemble. Son approche positiviste ne lui permet d'accepter que les deux types de connaissance facilement démontrables : la connaissance «purement formelle et démonstrative des mathématiques» et «la connaissance positive des sciences empiriques⁵⁰», excluant du coup la métaphysique qui, étant incapable de prouver l'existence de Dieu, ne fournit aucune vérité tangible et ne mérite pas d'être considérée comme connaissance :

«Quand [...] nous parcourons les bibliothèques, que nous faut-il détruire? Si nous prenons en main un volume de théologie ou de métaphysique scolastique par exemple, demandons-nous : *Contient-il des raisonnements abstraits sur la quantité ou le nombre?* Non. *Contient-il des raisonnements expérimentaux sur*

⁵⁰ Yvon Belaval, *op. cit.*, p. 659.

des questions de fait et d'existence? Non. Alors mettez-le au feu, car il ne contient que sophismes et illusions⁵¹.»

Rejeter comme impertinent tout raisonnement qui n'est pas fondé sur un ordre causal («vérité empirique» ou «vérité logique» par exemple) n'empêche pourtant pas Hume de comparer raison et sentiment ou, autrement dit, les opérations du raisonnement et celles du goût, pour accepter la légitimité de tout sentiment mais réfuter celle d'une pluralité d'opinions qui ne seraient pas soutenues par un raisonnement inébranlable :

«All sentiment is right ; because sentiment has a reference to nothing beyond itself, and is always real, wherever a man is conscious of it. But all determinations of the understanding are not right ; because they have a reference to something beyond themselves, to wit, real matter of fact ; and are not always conformable to that standard. Among a thousand different opinions which different men may entertain of the same subject, there is one, and but one, that is just and true; and the only difficulty is to fix and ascertain it. On the contrary, a thousand different sentiments, excited by the same object, are all right: Because no sentiment represents what is really in the object. It only marks a certain conformity or relation between the object and the organs or faculties of the mind⁵²».

Et Hume de conclure : «Beauty is no quality in things themselves: It exists merely in the mind of which contemplates them, and each mind perceives a different beauty⁵³.» Cette citation un peu longue de Hume a beau confirmer le caractère purement subjectif du goût, jetant ainsi «les fondements d'une réflexion

⁵¹ David Hume, *Enquête sur l'entendement humain*, «Bibliothèque philosophique», traduction, préface et notes d'André Leroy, Paris, Aubier, 1947, p. 222.

⁵² David Hume, *Of the standard of taste and other essays*, «The Library of liberal arts», introduction de John W. Lenz, première édition, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1965, paragraphe 7.

⁵³ *Ibid.*

sur le beau permettant d'attribuer au jugement critique un rôle de premier plan⁵⁴», elle ne devrait pas pour autant être lue comme une entière libération de celui-ci. Il s'agit simplement des conséquences du mouvement de théorisation de la nature entrepris par Descartes et du déterminisme cartésien : petit à petit la contingence est expulsée de tous les domaines des activités humaines, ouvrant pour chacun d'entre eux une brèche suffisante afin que s'organise un traitement scientifique des données qu'il contient. Le domaine des sentiments éprouvés lors de la contemplation d'une œuvre d'art n'échappe pas à cette scrutation théorique. Selon l'auteur de *Of the standard of taste*, le jugement, bien qu'il émane du sentiment qui est par définition subjectif et qui «n'a jamais de comptes à rendre qu'à lui-même⁵⁵», non seulement ne peut pas prétendre à la même subjectivité, mais il peut perdre sa valeur et sa légitimité s'il reflète une appréciation différente de celle qui est «objectivement» acceptée par la plupart des gens. Cette problématique – que Kant appelle «antinomie du goût» et qui est étroitement liée à l'émergence d'un vaste public de plus en plus intéressé par et inclus dans le processus de l'évaluation artistique jadis réservée au goût éclairé⁵⁶ – trouvera une place privilégiée au fameux paragraphe 56 de la *Critique de la faculté de juger* et sera résolue au paragraphe suivant. En attendant, il convient d'observer que la critique de la théologie naturelle et du rationalisme moral se veut extrêmement

⁵⁴ Jean-Pierre Cometti et al., *op. cit.*, p. 161.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 139.

⁵⁶ Dans *Homo Aestheticus* Luc Ferry étudie les étapes de la «démocratisation du goût» qui, indissociable de la valorisation progressive du sentiment, a joué un rôle de premier ordre dans l'autonomie de l'activité esthétique.

bénéfique à l'art qui «est pensé désormais du point de vue de ses œuvres, et non plus du point de vue d'une nature qu'il imiterait ou du point de vue d'un artisan qui l'animerait de son intention⁵⁷». Cette autonomie de la production artistique, intimement associée à la décadence progressive du principe d'imitation dans l'évaluation des œuvres, correspondrait-elle pourtant à une émancipation définitive de l'œuvre d'art de toute sorte de tutelle? La subordination humienne du jugement aux conventions sociales montre que cela n'est pas encore le cas. Comme le souligne Laurent Jaffro : «L'esthétique écossaise⁵⁸ aura détaché l'art du dessein divin pour le rattacher à un dessein social⁵⁹.» Il reste encore du chemin à parcourir pour accepter comme légitime la problématique du plaisir esthétique et pour que ce plaisir soit libéré de tout intérêt visant une fin.

C'est à cette tyrannie du «dessein social» que doivent faire face tant les écrivains français que leurs lecteurs, car c'est surtout de l'autre côté de la Manche que le jugement esthétique se voit obligé de se plier aux impératifs du «bon goût», celui-ci étant bien entendu défini comme le goût des gens cultivés et de l'élite sociale⁶⁰. Le «n'offrez rien au lecteur que ce qui peut lui plaire» de Boileau ne

⁵⁷ Laurent Jaffro, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁸ C'est chez les Écossais (Dugald - Stewart en particulier) que les premiers philosophes français du XIX^e siècle (Royer-Collard, Cousin) vont d'abord puiser des idées.

⁵⁹ Laurent Jaffro, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁰ Ainsi défini, le «bon goût» serait pour Arno Mayer un facteur de première importance pour ce qu'il appelle «la persistance de l'Ancien Régime», persistance dont il recherche les traces tant au niveau des régimes politiques que dans le domaine des structures sociales, administratives,

reflète pas seulement l'attitude des écrivains envers leur public, mais aussi celle des critiques envers leur lectorat. Mais ce qui, selon Boileau, «plaît» au lecteur ne devrait pas se différencier de ce qui devrait lui plaire. En d'autres termes, seul le goût des lecteurs éclairés pourrait servir de guide légitime à la formation du goût d'un public de plus en plus vaste et de plus en plus impliqué dans l'évaluation de la production artistique. Or, ces lecteurs ne sont autres, durant la période qui nous intéresse, que les critiques universitaires et professionnels. Garante de la stabilité politique, interprète des exigences de la bourgeoisie ascendante, la critique dogmatique, conservatrice, qui trouve sa meilleure expression dans l'enseignement et qui prêche l'intransigeance, l'inflexibilité dans les jugements, est surtout un effort de préservation des valeurs bourgeoises. Dans ce sens, la critique universitaire de la première moitié du XIX^e siècle n'est que la continuation ininterrompue d'une longue tradition qui veut que le jugement esthétique s'appuie sur l'inébranlable objectivité de la Raison. Nous allons voir, lors de l'étude du discours des critiques universitaires, que le principe de la Raison revient invariablement sous la plume des professeurs du corps enseignant

militaires, du système législatif, éducatif, de l'expression culturelle. (Arno Mayer, *The persistence of the Old Regime : Europe to the Great War*, New York, Pantheon books, 1981). Le rôle du bon goût en tant que garant de la société de l'Ancien Régime pourrait également expliquer le paradoxe soulevé par Folkierski selon lequel, bien qu'au XVIII^e siècle la langue et la littérature françaises soient les plus répandues en Europe, les grands bouleversements dans le domaine de l'esthétique sont l'œuvre des Anglais et des Allemands. L'auteur s'appuie sur les témoignages d'un Suisse-Allemand, Muralt (*Lettres sur les Anglais et sur les Français*, 1725) pour montrer que le lien intime entre le régime politique et l'expression artistique a retardé la réflexion des Français sur les questions esthétiques : «Les Français sont peu sensibles à la liberté : non contents de dépendre du prince en tout ce qu'on peut se laisser ôter, ils se soumettent à lui, même pour le goût, pour ce que les hommes ont de plus indépendant [...] Un mot qui lui échappe, une parole dite au hasard, est relevée, et devient une décision qui met le prix aux hommes et aux choses [...] Il résulte de ce mode de vie, toute de société, une servilité d'idées et de plaisirs qui ne supporte aucune résistance individuelle [...] [Les Français], dans leur uniformité, [...] n'osent pas se livrer à des caractères propres et particuliers...»

pour, en réalité, justifier leurs jugements moraux, dissimulés derrière des jugements esthétiques. Nous allons montrer que c'est sous l'égide de la Raison, devenue pour eux garante du «dessein social», que la plupart des enseignants formulent leurs jugements moraux. Mais nous n'en sommes pas encore là : nous allons y revenir dans le deuxième chapitre. Il n'en reste pas moins que l'émancipation de la sphère esthétique présupposait que la Raison cesse de constituer l'unique critère – ou tout au moins le critère le plus valable – d'appréciation des œuvres. C'est le XVIII^e siècle qui a connu, dans toute son ampleur, la lutte de la Raison et du sentiment, critères opposés mais s'inscrivant tous les deux, comme le montre l'étude de Luc Ferry, dans le même projet subjectiviste donnant ainsi lieu à ce qu'il appelle «une querelle de l'individualisme moderne» : «Ne nous y trompons pas, dit Ferry : l'esthétique de Boileau elle-même est bien *moderne* en ce qu'elle ne met nullement en doute l'idée d'une fondation du Beau sur la subjectivité, la Raison étant connue comme une faculté du sujet⁶¹.» Ainsi, selon Ferry, tant l'esthétique des classiques, exemplairement exprimée à travers l'œuvre de Boileau, que l'esthétique dite «du sentiment», telle qu'elle fut envisagée par Dubos par exemple, reflètent la volonté d'un siècle de révolutionner la réflexion sur l'art en rejetant les conceptions artistiques traditionnelles. Toutefois, seule «l'esthétique du sentiment», niant l'idée de l'imitation des modèles et mettant l'accent sur le concept d'originalité et de génie artistique, est digne, selon Ferry, d'être qualifiée d'*esthétique*.

⁶¹ Luc Ferry, *op. cit.*, p. 66-67.

Cependant, la timide apparition au XVIII^e siècle d'une culture individualiste, condition de première importance à la croissance considérable de l'activité critique⁶², ne suffit pas à l'émancipation de l'esthétique comme domaine du savoir à part entière. Celle-ci repose avant tout sur l'élaboration d'un discours systématique qui fasse des questions esthétiques le sujet *central* de ses préoccupations : c'est la perspective dans laquelle Jean-Marie Schaeffer étudie la naissance de l'esthétique dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Il adopte ainsi un angle de travail radicalement différent de celui de Luc Ferry dans *Homo Æstheticus*, qui «étudie l'esthétique comme lieu d'incarnation de la théorie moderne de l'individualité», ce qui, selon l'auteur de *L'art de l'âge moderne* «relève de la philosophie sociale beaucoup plus que de la théorie de l'art et de l'esthétique au sens propre⁶³». Or, c'est l'«esthétique philosophique» proprement dite, exemplairement incarnée, selon Schaeffer, dans l'œuvre kantienne, qui théorise la légitimation de la sphère esthétique en faisant d'elle une sphère «de compétence et de discursivité autonome⁶⁴». Mais c'est surtout parce qu'elle est une «enquête sur le statut et la légitimité du jugement de goût⁶⁵» que la réflexion

⁶² Elisabeth Badinter situe la naissance de la critique littéraire vers 1750, se basant sur la prolifération des journaux à cette époque et sur le changement de statut des journalistes, chargés de rapporter les nouvelles littéraires. (Elisabeth Badinter, *Les passions intellectuelles*, Paris, Fayard, 1999). En outre, rendant la vie culturelle accessible au grand public grâce à la multiplication des musées, des salons, des galeries, etc., le siècle du cosmopolitisme invite ce public à participer à l'activité critique.

⁶³ Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne : l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, «nrf essais», Paris, Gallimard, 1992, p. 393.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 393.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 27.

kantienne sur l'esthétique nous intéresse particulièrement : l'étude du discours préfaciel des auteurs de notre corpus tentera de montrer que c'est la légitimation de leur jugement esthétique qui se trouve au cœur du débat qui les a opposés aux critiques universitaires et «professionnels» de leur époque et qui a abouti à l'éclatement de l'activité critique. Ce n'est pas d'ailleurs un hasard, nous semble-t-il, si les Romantiques ont choisi la préface, un lieu par excellence méta-discursif, pour fonder et justifier la légitimité de leurs jugements. Plus précisément, nous pensons qu'il existe un parallélisme au niveau des postures intellectuelles qu'adoptent Kant, d'une part, et les Romantiques de l'autre. Kant, philosophe, cherche à théoriser des faits et des comportements envisagés selon un rapport esthétique au monde, et il met en place une réflexion «méta-esthétique» dans la mesure où sa création intellectuelle n'est en rien esthétique. Quant aux Romantiques, leur création intellectuelle est en tous points esthétique; dans la mesure où ils cherchent à conduire une réflexion sur ce qu'ils font, ils s'éloignent et s'installent dans un entre-deux méta-discursif, la préface. Parce qu'ils poursuivent la réflexion systématique de Kant, ils adoptent le même type de méthode d'élucidation. Mais avant de tenter de repérer les traces de la philosophie kantienne dans le discours préfaciel des auteurs, nous allons nous pencher, dans la partie suivante, sur la réflexion kantienne en matière d'esthétique, car l'avènement du philosophe allemand sur la scène philosophique marque un tournant, car, avant lui, ce type de discours n'était jamais *entièrement* consacré à des questions purement esthétiques; avec lui, ce type de discours acquiert aussitôt

une plus grande crédibilité, ce qui lui garantit une qualité d'écoute certaine d'un auditoire cultivé.

ii) La révolution kantienne : l'émancipation accomplie

Comme nous l'avons déjà vu, c'est à la Renaissance, grâce à une certaine reconnaissance de l'individualité de l'artiste, que s'amorce une réflexion novatrice sur l'art et le beau. Dès lors, cette réflexion ne cessera de s'alimenter de la mutabilité de la «subjectivité créatrice», notion qui finira par occuper le centre même de toute préoccupation artistique moderne. Cela étant dit, c'est le XVIII^e siècle qui a vu la consécration de la subjectivité en tant que condition de premier ordre à la constitution de l'esthétique en sphère du savoir à part entière. Et c'est le siècle des Lumières qui, non seulement a inclus le beau dans le cadre plus large de la philosophie en tant qu'objet digne d'une considération théorique, mais qui l'a aussi intimement relié une fois pour toutes à son expression artistique. La problématique du beau se décline alors selon les termes que posent les questions du sublime et du génie. D'une part, dans ce nouveau contexte qui exalte la subjectivité, le sublime, s'émancipant progressivement du dogmatisme auquel il était lié dans sa dimension rhétorique pour devenir une disposition purement subjective de l'esprit humain, va acquérir une place de première importance tant dans le discours philosophique que dans la pratique littéraire de la fin du XVIII^e

siècle : il traduit le passage d'une époque pour laquelle l'exaltation du Moi était considérée comme une menace au bon goût à une nouvelle ère, fondée sur la subjectivité, où il serait le garant d'une création authentique et puissante. Comme le souligne Peyrache-Leborgne : «Toute civilisation qui prend conscience de sa modernité, de ses ruptures et des problèmes que celles-ci engendrent, tend à s'interroger sur le sublime⁶⁶.» D'autre part, il n'est pas difficile non plus de comprendre pourquoi le génie et la production géniale vont bénéficier – surtout à partir de la deuxième moitié du siècle – d'un intérêt sans précédent. De même que, pour le producteur, la Raison, la froide exécution des règles, l'imitation des modèles ne suffiront plus à produire une œuvre d'art géniale, de même ne pourront-elles pas convaincre le spectateur de leur effet, et on ne sera plus réticent à admirer l'originalité, parfois choquante, les aspects exagérés, l'impétuosité du produit du génie, en d'autres mots ce qui représente sans vergogne la présence charismatique du sujet-créditeur.

Une fois n'est pas coutume, la révolution ne sera pas accomplie par ceux qui connaissent les enjeux – nouveaux comme anciens – des arts, trop occupés à garder le fort des Belles Lettres en littérature. Là n'est pas leur vocation; d'autres s'en chargeront donc. Dès le premier quart du XVIII^e siècle, cette réflexion

⁶⁶ Dominique Peyrache-Leborgne, *La poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme : Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo, Michelet*, «Bibliothèque de littérature générale et comparée», Paris, Honoré Champion, 1997, p. 486. Nous lisons cette citation comme un postulat et ne nous intéressons pas à la modernité ni au sublime en tant que paradigme de cette dernière. Nous renvoyons au problème soulevé par Serge Trottein, *op.cit.*, p. 7 et suivantes.

renouvelée sur le beau et l'art se verra, pour la première fois, investie d'un caractère philosophique, ce qui est révélateur non seulement du prestige croissant dont jouissent les questions esthétiques, mais aussi des changements profonds qu'a subis la formulation des problématiques concernant la production artistique. Nombreuses sont les tentatives des théoriciens du siècle d'élever les questions esthétiques au rang de véritables questions philosophiques, développant ainsi chacun sa propre «métaphysique du beau⁶⁷» et traitant la question du goût selon les critères de l'école à laquelle ils appartenaient. Citons à titre d'exemples : Crousaz (*Traité du Beau*, 1715), Du Bos (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719), Voltaire (*Temple du goût*, 1733), André (*Essai sur le Beau*, 1741), Batteux (*Les Beaux-arts réduits à un même principe*, 1746), Diderot (entre autres, *Œuvres esthétiques*, ses *Salons* et l'article «Beau» dans l'*Encyclopédie*) du côté de la France; Shaftesbury (*Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, 1711), J. Richardson (*Traité sur la peinture*, 1715), Hutcheson (*An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, 1724), Hume (*An Inquiry concerning Human Understanding*, 1748 et *Of the Standard of Taste*, 1757), Hogarth (*Analysis of Beauty*, 1753), Burke (*A philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757) du côté des Anglais; Baumgarten (*Æsthetica*, 1750), Mendelssohn (*Philosophische Schriften*, 1761) du côté des Allemands. Tous ces penseurs ont su accomplir ce que Jacques Chouillet appelle «le principal progrès (de) la pensée occidentale [...] du XVIII^e siècle»,

⁶⁷ La subtilité veut ici qu'on parle de «métaphysiques» au pluriel, comme le fait Jacques Chouillet, *L'esthétique des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

soit «accepter la sensation, cette intruse, et lui donner droit de cité; ce qui signifie, dans le domaine propre de l'esthétique, placer l'expérience du Beau sensible au centre, et les canons, les modèles, les *a priori* de l'académisme à la périphérie⁶⁸». Loin de partager l'opinion de Denis Huisman, selon laquelle les vues des prédécesseurs de Kant n'ont été qu'un «véritable bric-à-brac de l'esthétique psychologique⁶⁹», nous pensons néanmoins que c'est dans la théorisation kantienne que ces tentatives trouvent, pour la première fois au XVIII^e siècle, leur systématisation rigoureuse. Or c'est cette synthèse, exemplairement mise en œuvre dans la *Critique de la faculté de juger*, qui rendra à la longue possible la constitution de l'esthétique en «science philosophique particulière⁷⁰» en lui fournissant les fondements qui seront exploités, tant dans le domaine de l'art que dans celui de la critique, par la génération romantique.

Précisons donc dans quel sens nous allons employer ici les termes d'«émancipation» et d'«autonomie» de l'esthétique, anticipant ainsi des objections bien justifiables qui situent cette «autonomie» bien après la fin du

⁶⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁹ Huisman, Denis, *Esthétique*, «Que sais-je?», Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p. 27.

⁷⁰ Benedetto Croce, *op. cit.*, p. 80. Nous disons bien «à la longue» pour nuancer cette affirmation de Croce. Car nous devons nous demander si, en choisissant le terme «science» pour désigner l'esthétique, Croce n'impose pas en quelque sorte à Kant la volonté d'un projet qui n'était pas le sien. Dans la préface de la troisième *Critique*, Kant affirme : «[...] L'étude de la faculté du goût, en tant que faculté de juger esthétique, n'est pas faite ici pour la formation et la culture du goût (car celle-ci suivra à l'avenir son cours comme elle l'a fait jusqu'ici en se passant de telles recherches...)» (Emmanuel Kant, «Préface», *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 92). Nous reconnaissons, cependant, que, concernant la méthode de Kant, le terme n'est pas inopportun.

XVIII^e siècle. Daniel Dumouchel lit la volonté d'un grand nombre des commentateurs de Kant de lui attribuer l'autonomie du domaine de l'esthétique plutôt comme la perpétuation d'un présupposé qui résulte «de l'illusion rétrospective de la séparation des sphères de la rationalité» que comme une vérité historique. «La pensée de la *spécificité* du sentiment esthétique, dit-il, qui se fait progressivement jour au XVIII^e siècle, ne renvoie pas encore à une véritable sphère esthétique ou artistique "autonome"⁷¹.» Selon Dumouchel, la sphère de l'esthétique couvre les cent ans de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle, Kant étant tout simplement «le *dernier véritable esthéticien* en Allemagne⁷²». Si justifiées qu'elles soient d'un point de vue historique, ces remarques de Dumouchel semblent concerner la spécificité de l'esthétique en tant que domaine d'un savoir bien déterminé, en tant que discipline bien constituée. Or, nous pensons que si ce degré d'émancipation de l'esthétique s'opère plus tardivement que dans la *Critique de la faculté de juger*, c'est bien dans la troisième *Critique* que Kant met fin à l'assujettissement de l'esthétique. Il va accomplir cette tâche en élevant το αισθητόν (le sensible) à la hauteur d'un sujet capable de réflexion philosophique, faisant ainsi du contact immédiat de nos sens avec le monde extérieur le point de départ de toute connaissance, ne serait-ce que parce que, comme le dit Luc Ferry : «la connaissance est toujours liée à l'intuition sensible

⁷¹ Daniel Dumouchel, *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique : esthétique et philosophie avant la Critique de la faculté de juger*, «Bibliothèque d'histoire de la philosophie», Paris, J. Vrin, 1999, p. 9. Selon M. Jimenez aussi, c'est l'esthétique hégélienne qui «témoignera de l'autonomie de l'esthétique comme discipline à part entière» (Marc Jimenez, *op. cit.*, p. 158).

⁷² *Ibid.*, p. 10.

[...] ⁷³. Et qui va douter désormais que «notre vie est fondamentalement esthétique ⁷⁴»? Ce que nous appelons donc ici «l'autonomie de l'esthétique» s'identifie avec une consécration sans précédent du *sensible* comme critère sérieux pour comprendre la nature (tant la nature extérieure que la nôtre) alors qu'avant, depuis Platon, il était rejeté d'emblée comme illusoire parce qu'il détournait de la seule Vérité. Or, Kant affirme que, puisque le sujet est sensible, il faut en tenir compte, alors que la philosophie rationaliste l'avait écarté. Pourquoi, conteste Kant, ce que le sujet perçoit moyennant ses sens devrait-il être considéré comme illusoire, comme la simple représentation du «modèle de vérité qui lui est relié ⁷⁵»? Comme le souligne F. Manfred :

«Ce fut Kant qui opéra la refonte complète du fondement épistémologique de la prétendue métaphysique –, donc de l'hypothèse d'un arrière-monde constitué d'entités idéales et existantes en soi, auxquelles notre entendement n'aurait qu'à s'adapter. [...] A vrai dire, ce qui tient lieu de fait n'est pas qu'il est, mais comment il nous apparaît – le fait provient uniquement de l'activité structurante de notre subjectivité, si bien que l'on pourrait aussi bien dire qu'il est notre création ⁷⁶.»

Au crépuscule d'un siècle qui s'est penché avec passion sur l'étude des questions du goût, la *Critique de la faculté de juger* déplore l'insuffisance des

⁷³ Luc Ferry, *op. cit.*, p. 116.

⁷⁴ Alexis Philonenko, «Science et opinion dans la *Critique de la faculté de juger*», *Sur la troisième Critique*, «Tiré à part», textes rassemblés et présentés par Dominique Janicaud, Combas, Éclat, 1994, p. 77.

⁷⁵ Frank Manfred, «Les “Réflexions sur l'Esthétique” de Kant à propos de l'élaboration de la “Critique du jugement esthétique”», *ibid.*, p. 22.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 22-23.

analyses empiriques et des approches psychologiques des jugements touchant au beau. En revanche, elle se propose d'accueillir et d'explorer ce type de questions esthétiques (gouvernées par le sentiment que Kant appelle «sentiment de plaisir ou de peine») dans le sein de la philosophie. D'où l'effort de Kant d'insérer les jugements esthétiques aspirant à une validité universelle dans le cadre du projet transcendantal. «Pour la première fois, la réflexion esthétique vient explicitement s'insérer dans un ensemble bien plus large, et prendre place au sein d'une division du savoir et des facultés humaines commandées par un système de philosophie générale⁷⁷.» Bien sûr, pour ce faire, Kant devra découvrir les critères *a priori* du jugement de goût, afin d'éviter les ambiguïtés de la théorie de Baumgarten. Voici comment s'exprime Kant dans la *Critique de la raison pure* :

«Les Allemands sont les seuls à se servir du mot *esthétique* pour désigner ce que d'autres appellent la critique du goût. Cette dénomination se fonde sur une espérance déçue, que conçut l'excellent analyste Baumgarten, celle de soumettre le jugement critique du beau à des principes rationnels, et d'en élever les règles à la hauteur d'une science. Mais cet effort est vain. En effet, ces règles ou *critères* sont purement empiriques en leurs principales sources, et par conséquent ne sauraient jamais servir de lois *a priori* déterminées, propres à diriger le goût dans ses jugements; c'est plutôt le goût qui constitue la véritable pierre de touche de l'exactitude des règles. Aussi est-il judicieux, ou bien d'abandonner à son tour cette dénomination et de la réserver pour cette doctrine qui est une vraie science (par où l'on se rapprocherait du langage et de la pensée des anciens, chez lesquels la division de la connaissance en *αισθητά* καὶ *νοητά* fut très célèbre) ou bien de la partager avec la philosophie spéculative, et

⁷⁷ Pierre Hartmann, *Du Sublime (de Boileau à Schiller); suivi de la traduction de Über das Erhabene de Friedrich Schiller*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, p. 56.

de prendre l'esthétique partie dans un sens transcendantal, partie dans une signification psychologique⁷⁸.»

«Espérance déçue» en effet, car bien que Baumgarten reconnaisse que le monde sensible est digne d'intérêt et qu'il existe une faculté de connaître ce monde (la sensibilité) irréductible à la raison⁷⁹, cette faculté demeure pour autant confuse (*cognito confusa*). Autrement dit, Baumgarten considère la «science de la connaissance sensible» (*scientia cognitionis sensitivae*), dont il entreprend la fondation, comme une «gnoséologie inférieure» (*gnoseologia inferior*) : il a beau reconnaître que la faculté esthétique appartient à l'ordre de la connaissance, il ne s'agit pour autant que d'une faculté de connaître «inférieure», qui ne saurait rivaliser avec celle, supérieure, de la raison. Ainsi, Baumgarten n'arrivera pas à fonder philosophiquement l'esthétique car il lui refusera le statut d'une véritable «théorie» dans le sens de la définition kantienne, telle qu'elle est proposée à propos de l'esthétique transcendantale dans la *Critique de la raison pure* : «Le second point important pour notre esthétique transcendantale, dit-il, est qu'elle ne gagne pas quelque faveur seulement à titre d'hypothèse plausible, mais qu'elle soit aussi certaine et aussi indubitable qu'on peut l'exiger d'une théorie qui doit servir d'organon⁸⁰.»

⁷⁸ Emmanuel Kant, «Esthétique transcendantale», A 21, *Critique de la raison pure*, édition publiée sous la direction de Ferdinand Alquié, trad. de l'allemand par Alexandre J.-L. Delamarre et François Marty à partir de la traduction de Jules Barni, Paris, Gallimard, 1980, p. 89.

⁷⁹ Après ce défi lancé par Baumgarten à la logique, et plus particulièrement au rationalisme leibnizien, les philosophes rationalistes ne pourront plus se montrer indifférents à cet aspect de la nature humaine.

⁸⁰ Emmanuel Kant, «Esthétique transcendantale», A 46, *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, p. 110.

C'est cette tentative manquée de Baumgarten que Trottein qualifie de «première naissance et premier avortement [de l'esthétique]⁸¹». Notons, en passant, que Trottein adopte une démarche semblable à celle de Dumouchel, auquel il renvoie d'ailleurs dans son texte : contrairement à ce que suggèrent maintes études – soit que c'est seulement à partir de Kant que l'on peut parler de «naissance» de la sphère esthétique, soit que c'est avec Kant que l'esthétique se voit constituée une fois pour toutes – Serge Trottein propose une reconsidération du terme «naissance» de l'esthétique au singulier. Ainsi, il considère la troisième *Critique* non seulement comme une «re-naissance» d'une discipline que Baumgarten avait échoué à fonder, mais aussi comme une «re-naissance» de l'esthétique parmi d'autres, qui vont lui succéder. De plus, il lit la *Critique de la faculté de juger* elle-même comme «une micro-histoire de l'esthétique, avec tous ses problèmes, ses résistances, ses échecs, ses discontinuités, mais aussi ses renaissances, ses réapparitions». Il conclut ainsi que «l'esthétique se définit peut-être précisément comme ce-qui-ne-peut-arriver-à-terme [...] [qu'elle] naît sans fin, [qu'] elle est l'interminable naissance de ce qui ne peut arriver à terme⁸²». Cependant, il nous semble que Trottein tombe ici dans les affres des problématiques de la modernité, dans le piège d'une approche qui voit l'Histoire non pas comme une continuité, mais plutôt comme une succession de ruptures, de faux départs. Sa lecture de l'histoire de l'esthétique est démentie,

⁸¹ Serge Trottein (coord.), «Renaissances de l'esthétique : de Baumgarten à Kant», *L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle?*, op. cit., p. 125.

⁸² *Ibid.*, p. 133.

si l'on se réfère à l'expérience sublime : il va sans dire qu'elle suit des étapes chronologiques indépendantes, amenant le sujet à se dépasser⁸³.

Une fois le sens que nous donnons au terme d'«émancipation» de l'esthétique ainsi expliqué, nous pourrions saisir, dans toute leur complexité, les problèmes que pose à la critique la réflexion sur le processus de l'évaluation telle qu'elle émane de la théorisation du jugement esthétique par Kant. Commençons donc par éclairer les liens étroits qu'établit inévitablement la théorisation du jugement esthétique avec l'émergence et l'émancipation de la critique.

«La critique, par l'étymologie même du mot, implique le jugement [...], la fonction de juger. Sainte-Beuve et Brunetière le déclaraient magistralement : "Critiquer, c'est juger". Et Victor Hugo avait déjà tiré l'affaire au clair : "L'ouvrage est-il bon ou mauvais? Voilà tout le domaine de la critique"⁸⁴.»

Qu'elle soit négative ou positive, «critique des qualités» ou «critique des défauts»; qu'elle se veuille scientifique et objective ou qu'elle se contente de la tâche plus modeste de commenter l'œuvre; qu'elle obéisse à des critères d'appréciation dogmatiques qui condamnent toute infraction de règles préétablies ou qu'elle exalte la transgression en tant que produit de l'inspiration individuelle; qu'elle soit l'œuvre de professionnels ou d'amateurs, la critique ne peut pas s'abstenir de juger. Elle ne peut pas «renonce(r) à l'exercice du jugement» comme

⁸³ Nous allons examiner ces étapes successives lors de notre analyse du sublime.

⁸⁴ Leyla Perrone-Moisès, «Choix et valeur dans l'œuvre critique des écrivains», *Littérature*, n° 94, mai 1994, p. 97.

le croit Gaëtan Picon⁸⁵. Il convient mieux de dire que «des jugements continuent à être portés, même si l'on évite [...] d'en expliciter le fondement, c'est-à-dire les lois⁸⁶». Pourtant, qui dit critique dit évaluation; or, toute évaluation implique un jugement et juger ne signifie pas autre chose que décider de façon critique sur un objet. Qui dit évaluation dit critères d'évaluation, et qui dit critères dit opération logique ou exercice de la faculté de juger. Or, il s'agira de montrer que le débat qui a opposé les écrivains romantiques de la première moitié du XIX^e siècle à leurs contemporains universitaires et critiques littéraires «professionnels» a été le résultat inévitable du choc de deux lectures différentes de la théorie kantienne du jugement esthétique, ou plutôt la conséquence attendue de la démocratisation / subjectivisation du jugement, accomplie par Kant. Car, en fondant l'existence d'un sujet esthétique et en théorisant la légitimité de son jugement, Kant contribue à l'apparition d'une culture critique au sein de laquelle le discours sur l'art va occuper une place de première importance. La prolifération sans précédent de l'activité critique – surtout à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle – n'en sera pas seulement la preuve, même si elle a connu une telle inflation depuis son invention, mais aussi la consécration définitive de l'art en tant que domaine autonome possédant ses propres outils d'expression et ses propres ambitions. En effet, la troisième *Critique* ne cherche pas à établir un système du beau, mais elle vise à démontrer et à expliquer comment le jugement esthétique devient

⁸⁵ Gaëtan Picon, *Introduction à une esthétique de la littérature. L'écrivain et son ombre*, Paris, Gallimard, 1953, p. 234. Cette citation concerne la pratique au XIX^e siècle.

⁸⁶ Leyla Perrone-Moisès, *op. cit.*, p. 98.

possible⁸⁷. En abordant, dans une visée systématique qui est celle du philosophe, la question de l'évaluation de la production artistique, Kant jette les fondements d'une réflexion rigoureuse sur le rôle, les visées et les limites d'une critique de l'art. Comme le soulignent Commetti, Morizot et Pouivet :

«Le point de vue "esthétique" – tel qu'il a acquis droit de cité au XVIII^e siècle, a d'abord été un point de vue *évaluatif*. Le jugement de goût ne vise pas à *décrire* une propriété objective ou objectivable, *stricto sensu*, mais à *apprécier* les qualités présumées d'une œuvre en faisant appel, pour cela, à des capacités de discernement ou à des ressources qui sont celles du jugement⁸⁸.»

Insistons une dernière fois : c'est en raison du rapport étroit qu'entretient l'esthétique kantienne avec l'émergence de la critique que la réflexion de Kant se trouve au cœur de notre problématique.

«Sans la moindre contestation possible, le plus grand philosophe du XVIII^e siècle va être Immanuel Kant : il le conclut; aussi bien, si l'on peut dater de Galilée ou de Descartes les débuts de la philosophie moderne, c'est de Kant que l'on doit dater les débuts de la philosophie contemporaine⁸⁹.» Et Edward Caird de confirmer : «A modern philosophy may not be kantian, but it must have gone through the fire of kantian criticism, or it will almost necessarily be

⁸⁷ C'est dans le même esprit que Kant a entrepris la rédaction de ses deux *Critiques* précédentes.

⁸⁸ Jean-Pierre Commetti *et al.*, *op. cit.*, p. 164.

⁸⁹ Yvon Beval, *op. cit.*, p. 789.

something of an anachronism and an *ignoratio elenchi*⁹⁰.» Qu'ils cherchent à exalter la cohérence de la pensée de Kant, à montrer la parfaite stabilité de son édifice philosophique ou, au contraire, à en cerner les contradictions, à en souligner les ambiguïtés, les «aiguillages» comme les appelle Rainer Rochlitz⁹¹, les commentateurs de Kant ne peuvent s'empêcher d'attribuer à l'œuvre du philosophe de Königsberg l'indiscutable révolution opérée dans la sphère de la philosophie au XVIII^e siècle. En effet, Kant propose le renouvellement des problématiques à partir d'une reconsidération⁹² inédite de presque toutes les grandes questions abordées par les divers domaines du savoir. Pourtant, le contexte dans lequel nous abordons la réflexion kantienne impose à notre propos une visée moins ambitieuse : nous allons donc nous concentrer sur la pensée esthétique de Kant telle qu'elle s'élabore dans la première partie du texte de la troisième *Critique*, intitulée «Critique de la faculté de juger *esthétique*». Cela dit, cette visée n'est pas moins exigeante étant donné les nombreux problèmes que pose la lecture de ce texte⁹³ : «Livre toujours surprenant en son alliance unique de

⁹⁰ Edward Caird, «Life and work of Kant», *The critical philosophy of Immanuel Kant*, tome I, Glasgow, J. Maclehose & sons, 1889, p. 45-46.

⁹¹ Rainer Rochlitz, «L'esthétique et l'artistique», *Revue Internationale de philosophie*, vol. 50, n° 4, décembre 1996, p. 651-667.

⁹² En accord avec la thèse de Kant lui-même selon laquelle son travail consistait plutôt en un effort de synthèse, de systématisation, de ré-organisation du savoir qu'en une tentative d'invention, nous allons préférer à notre tour ce terme modeste de «reconsidération». Pourtant, il est à noter que Louis Guillermit parle d'«invention» de la notion d'esthétique (Louis Guillermit, *Critique de la faculté de juger esthétique de Kant. Commentaire*, «Collection Philosophie», Paris, Éditions Pédagogie Moderne, p. 62).

⁹³ Rappelons d'abord que la pensée esthétique de Kant ne se limite point à la période critique de son œuvre. La fondation philosophique de l'esthétique dans la troisième *Critique* n'est pas le

prudence et d'audace⁹⁴», la *Critique de la faculté de juger* est un texte complexe et d'autant plus impénétrable qu'il semble être constitué de parties ancrées sur des problématiques différentes. Ainsi, la distinction entre une *Critique de la faculté de juger esthétique* et une *Critique de la faculté de juger téléologique* semble remettre en cause la cohérence, voire la logique du texte, lançant ainsi un grand défi au lecteur⁹⁵. En même temps, il est étonnant de voir Kant couronner l'édifice de sa philosophie critique – projet s'inscrivant d'emblée dans une conception rationaliste et dans les aspirations de la philosophie transcendante⁹⁶ – d'un texte

résultat d'une soudaine illumination ou d'une heureuse inspiration, mais plutôt l'aboutissement d'une réflexion longtemps nourrie par des préoccupations de ce type. Retracer les étapes de l'évolution de la pensée esthétique pré-critique de Kant serait une tâche d'un grand intérêt, mais elle nous éloignerait du cœur de notre problématique. Voir à ce sujet *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique* : Daniel Dumouchel y adopte ce qu'il appelle une «approche génétique» de la première partie de la *Critique de la faculté de juger* : il y aborde la troisième *Critique* de Kant comme une sorte de ré-interprétation de ses conceptions en matière d'esthétique qui n'ont cessé d'évoluer déjà depuis 1755. Dans *The Genesis of Kant's Critique of Judgment*, J. Zammito examine les influences qu'a subies la pensée esthétique kantienne dans le cadre plus large de la philosophie des Lumières (John Zammito, *The Genesis of Kant's Critique of Judgment*, Chicago, University of Chicago Press, 1992).

⁹⁴ Dominique Janicaud, (dir.), «Préface», *Sur la troisième Critique*, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁵ Il est difficile de fermer les yeux devant ce problème d'un apparent ou possible manque d'unité du texte de la troisième *Critique*, que plusieurs commentateurs de Kant soulèvent et devant lequel certains n'hésitent pas de reculer ou qui permet à d'autres de se précipiter vers des interprétations superficielles comme celle de Paul Guyer qui conclut ainsi : «The *Critique of Judgment* was [...] conceived and written in considerable haste, and this is evident in the text. The work treats not only aesthetics but also teleology [...]» (Paul Guyer, *Kant and the experience of freedom. Essays on aesthetics and morality*, New York, Cambridge University Press, 1993, p. 5). Alexis Philonenko propose une interprétation intéressante de l'inclusion de la téléologie dans la troisième *Critique* : «Par opposition à la *Critique de la raison pratique* qui traite de l'être raisonnable en général, la *Critique de la faculté de juger* vise l'homme et cherche à projeter une lumière sur sa destination éthique (de là procède la parfaite nécessité de l'élaboration de la téléologie), en tentant de lui procurer l'intuition de son devoir.» (Alexis Philonenko, *op.cit.*, p. 76-77). Toutefois, le rôle de la partie téléologique dans la troisième *Critique* ne va pas nous préoccuper ici.

⁹⁶ Kant envisage «l'étude de la faculté du goût [...] seulement dans un but transcendantal» (Emmanuel Kant, «Préface», *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 92-93). Il s'agit de «notre pouvoir de juger selon des principes *a priori*», c'est dire à partir de «principes indépendants de l'expérience» (*ibid.*, p. 91). «Savoir, dit-il, [...] si la faculté de juger, qui, dans l'ordre de nos facultés de connaître, constitue un intermédiaire entre l'entendement et la raison, a aussi, en elle-

qui, d'une part, prend pour point de départ de son investigation l'univers – par définition irrationnel – des sentiments et dont, d'autre part, l'incompatibilité avec le projet transcendantal se fait remarquer d'entrée de jeu et semble insurmontable. Voici donc quelques-unes des questions que nous avons dû nous poser, en regard de notre sujet : N'est-il pas incongru de voir les sentiments surgir entre les deux pôles de la raison et de l'entendement? Et si, comme le souligne A. Philonenko, «tout, dans le système kantien, est commandé par le “fait des sciences”, le “*Factum der Wissenschaften*” [et que] c'est ce *Factum* qui appelle et rend concevable, à partir de sa nécessité et de son universalité, une réflexion qui le justifie et lui confère son droit⁹⁷», comment justifier, dans un tel système philosophique, la légitimité d'être de ce qui ne peut se réclamer ni de l'universalité ni de la nécessité? En outre, par quel moyen assurer la validité d'un jugement purement subjectif – c'est le cas du goût – quand tout effort de généralisation de sa pertinence s'avère, de prime abord, impossible? De plus, que dire de la valorisation par Kant du domaine de l'*αἰσθητόν* – dans le sens étymologique et donc le plus trivial du terme – rejeté depuis l'Antiquité par la philosophie comme suspect et, par conséquent, indigne d'une réflexion philosophique? Enfin, n'est-il pas surprenant de voir Kant faire de la faculté de juger – et plus précisément du jugement *réfléchissant* – l'outil par lequel il assure

même, des principes *a priori*; savoir si ceux-ci sont constitutifs ou simplement régulateurs (en n'indiquant pas ainsi de domaine propre) et si elle donne *a priori* une règle au sentiment de plaisir et de peine, en tant qu'intermédiaire entre la faculté de connaître et la faculté de désirer (tout comme l'entendement prescrit *a priori* des lois à la première, mais la raison à la seconde) : ce sont là les questions dont se préoccupe la présente critique de la faculté de juger.» (*ibid.*, p. 90).

⁹⁷ Alexis Philonenko, *op. cit.*, p. 71.

la cohérence de son édifice critique quand, avant la troisième *Critique*, celle-ci était assurée par le déterminisme? Comme le souligne Irmgard Scherer :

«Throughout the Critiques judgment is fraught with ambiguities and conceptual difficulties concerning the nature, place, and especially application of this crucial mental ability. Kant only comes to adequately demonstrate the significance of judgment as the weaker yet indispensable link among all cognitive powers in the final Critique, which has been variously described as the “crowning arch” or the “discordant accord” of his entire work⁹⁸.»

La formulation de ces questions s'avérera indispensable pour notre enquête pour plusieurs raisons. D'abord, elle nous permettra de nuancer autant que possible la formulation de nos conclusions en ce qui concerne la théorie esthétique de Kant qui, de prime abord, paraît s'élaborer à partir de réalités hasardeuses, mouvantes et qui ne laissent jamais se résoudre les paradoxes qui les lient aux postulats qui les orientent. Ensuite, elle montrera que la théorie kantienne peut se prêter à plusieurs interprétations, à plusieurs lectures possibles, ce qui expliquera mieux les enjeux du débat qui, dans la première moitié du XIX^e siècle, a opposé les écrivains romantiques aux critiques universitaires. Dans ce sens, ce seront les théorèmes de l'esthétique kantienne, paradoxaux ou non, qui auront ouvert la voie à la naissance de la critique. Enfin, seule la formulation de ces questions est, nous semble-t-il, la preuve que la théorie de Kant n'est nullement prescriptive. Loin de s'inscrire dans le dogmatisme, elle invite au contraire le lecteur à exercer son propre esprit critique ouvrant en même temps la

⁹⁸ Irmgard Scherer, *The Crisis of Judgment in Kant's Three Critiques. In Search of a Science of Aesthetics*, «New studies in Aesthetics», New York, Peter Lang Publishing, 1995, p. 1.

voie à la communication entre individus. Comme le dit très éloquemment M. Jimenez : «La critique du jugement de goût ne nous enseigne rien. Peut-être! Mais elle nous apprend beaucoup sur nous-mêmes et sur cette liberté à laquelle, d'une certaine manière, nous condamnons Kant⁹⁹.»

C'est sans doute parce qu'elle pose toutes ces problématiques fascinantes et toujours actuelles, donnant lieu à des débats féconds qui ne cessent de renouveler la réflexion sur le domaine de l'esthétique, que la *Critique de la faculté de juger* bénéficie – surtout au cours des dernières années – d'un intérêt croissant. Beaucoup de chemin a été parcouru depuis que Donald W. Crawford¹⁰⁰ déplorait le manque inexplicable d'études consacrées à la troisième *Critique*, qui pendant très longtemps n'a pas connu le sort des deux précédentes.

Nous espérons avoir suffisamment justifié l'intérêt, pour notre enquête, de l'étude du texte de la première partie de la *Critique de la faculté de juger*. Nous espérons également pouvoir montrer pourquoi, loin de vouloir proposer une science, une doctrine du beau – ce qui sera la préoccupation du siècle suivant –, Kant parviendra à fonder sa théorie du jugement de goût par des interrogations sur le beau, le sublime, le génie, les arts.

⁹⁹ Marc Jimenez, *op. cit.*, p. 156.

¹⁰⁰ Donald W. Crawford, *Kant's Aesthetic Theory*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1974, p. 6.

Notre visée ainsi établie, nous jugeons inutile de procéder à une analyse minutieuse des thèses de la troisième *Critique*, qui suivrait pas à pas la réflexion de Kant telle qu'elle se met en place progressivement, de l'«Analytique du beau» à la «Dialectique du jugement esthétique». D'ailleurs, cette tâche a déjà été accomplie de façon exemplaire par des commentateurs de Kant qui ont consacré leurs vies à l'interprétation de son œuvre. Nous allons donc entreprendre la tâche d'étudier comment, en renversant la manière traditionnelle de penser, Kant ouvre la voie à une réflexion novatrice sur le problème de l'évaluation des œuvres d'art, et plus précisément sur le statut du sujet qui juge esthétiquement. Nous allons montrer comment cela devient possible, étant donné le peu de place qu'il accorde aux préoccupations concernant la production artistique. Nous reconnaissons que la réflexion de Kant sur le jugement esthétique a servi de «passage» à l'élucidation du jugement téléologique; que la remarque de Philonenko selon laquelle Kant s'intéresse surtout à «notre destination éthique», et que la «mission fondamentale» de l'esthétique kantienne «consiste à procurer à l'éthique l'intuition qui lui est si nécessaire¹⁰¹» est cruciale pour la compréhension globale du projet critique de Kant. Cependant, d'un point de vue chronologique, nous croyons avoir le droit – sans trahir l'ensemble de la pensée de Kant – de nous contenter de ne prendre en compte que ses théorèmes esthétiques, sans nous préoccuper de la suite du développement (dont la visée est téléologique). Enfin, la nature de notre problématique exige que nous nous penchions avec plus d'intérêt

¹⁰¹ Alexis Philonenko, *op. cit.*, p. 80.

sur certains aspects de la réflexion kantienne à propos du jugement esthétique, comme l'intersubjectivité de ce type de jugement, sa prétention à l'universalité malgré son caractère purement subjectif, le problème de sa communicabilité, les rapports du génie et du goût.

Comme nous l'avons déjà mentionné, ce n'est pas dans la *Critique de la faculté de juger* que Kant s'intéresse pour la première fois à la question du jugement. Cependant, avant de découvrir la particularité du jugement esthétique, il s'était surtout interrogé sur un certain type de jugements, appelés «logiques». Le jugement logique est un jugement de connaissance, un jugement déterminant que voici décrit par Kant dans son «Introduction» à la *Critique de la faculté de juger* : «La faculté de juger est en général le pouvoir de penser le particulier comme contenu sous l'universel. Si l'universel (la règle, le principe, la loi) est donné, alors la faculté de juger, qui subsume le particulier sous l'universel, est *déterminante*¹⁰².» Mais il ne s'agit là que d'un aspect de la faculté de juger, l'autre étant celui qui nous permet d'aller du particulier à l'universel, à un universel qui ne nous est pas donné préalablement, mais que nous recherchons. C'est toujours Kant dans son «Introduction» qui écrit : «[...] si seul le particulier est donné, pour lequel la faculté de juger doit trouver l'universel, alors la faculté de juger est simplement *réfléchissante*¹⁰³.» C'est là que réside la spécificité du jugement de

¹⁰² Emmanuel Kant, «Introduction», IV, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 105.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 105.

goût : il doit être capable d'élever l'expression d'une préférence subjective sur un objet particulier et subsumé à une loi universellement valable. Malgré leur source purement subjective (le «sentiment de plaisir ou de peine»), les jugements esthétiques n'en sont pas moins éthiques. C'est ce qui distingue, d'ailleurs, l'agréable du beau, «le goût des sens» du «goût de la réflexion¹⁰⁴».

«En ce qui concerne l'agréable, dit Kant, chacun consent à ce que son jugement, qu'il fonde sur un sentiment personnel et privé, et en vertu duquel il dit qu'un objet lui plaît, soit du même coup restreint à sa seule personne. C'est pourquoi, s'il dit : "Le vin des Canaries est agréable", il admettra volontiers qu'un autre le reprenne et lui rappelle qu'il doit plutôt dire : "cela est agréable *pour moi*" [...] Il en va tout autrement du beau. Il serait (bien au contraire) ridicule que quelqu'un qui se pique d'avoir du goût songeât à s'en justifier en disant : cet objet (l'édifice que nous avons devant les yeux, le vêtement que porte tel ou tel, le concert que nous entendons, le poème qui se trouve soumis à notre appréciation) est beau *pour moi*. Car il n'a pas lieu de l'appeler *beau*, si ce dernier ne fait que lui plaire, à lui. [...] S'il affirme que quelque chose est beau, c'est qu'il attend des autres qu'ils éprouvent la même satisfaction; il ne juge pas pour lui seulement, mais pour tout le monde [...]»¹⁰⁵

Le jugement de goût¹⁰⁶ doit donc être un type de jugement bien particulier : comment peut-il être universel – ce qui présuppose qu'il est déterminant, *a priori* – et en même temps réfléchissant – ce qui l'inscrit tout au plus comme aspirant à l'universalité? En outre, où fonder cette prétendue universalité, cette exigence d'assentiment qu'impose, selon Kant, le jugement de goût quand celui-ci ne repose sur aucun concept, sur aucun principe *a priori*?

¹⁰⁴ *Ibid.*, par. 8, p. 143.

¹⁰⁵ *Ibid.*, par. 7, p. 140-141.

¹⁰⁶ Il faut toujours garder à l'esprit qu'il s'agit bien du «goût de la réflexion».

Kant est le premier à soulever ce paradoxe : «[...] D'une *validité universelle subjective*, c'est-à-dire esthétique, qui ne repose sur aucun concept, on ne peut conclure à la validité universelle logique, parce que la sorte de jugements dont il s'agit ne porte pas sur l'objet¹⁰⁷. » Autrement dit : comment justifier la prétention du jugement esthétique à l'adhésion de tous quand celui-ci ne contribue nullement à la promotion de quelque connaissance, comme le ferait un jugement qui reposerait sur un *a priori* (un jugement déterminant)?

«Le plaisir que nous éprouvons, dit Kant, nous attendons que tout autre l'éprouve aussi en tant que nécessaire dans le jugement de goût – tout comme si, quand nous disons que quelque chose est beau, il y avait lieu d'y voir une propriété de l'objet, qui y serait déterminée par concepts; alors qu'en fait, sans le rapport au sentiment du sujet, la beauté n'est rien en elle-même¹⁰⁸.»

Nous n'irons pas jusqu'à dire, comme le font plusieurs commentateurs de Kant, que Kant fait de la beauté un phénomène *purement* subjectif, car l'existence de l'objet, et de l'objet naturel, demeure essentielle dans l'expérience esthétique qui concerne le beau. Cela changera seulement – et de façon très radicale – dans le jugement esthétique qui porte sur le sublime où l'objet ne sera intéressant qu'en tant que médiateur du sensible. Il semblerait même que, dans le cas du jugement sur le beau, c'est la contemplation de l'objet qui amène Kant à réfléchir sur le statut du sujet, tandis que dans le cas du sublime, l'implication du sujet étant acquise, c'est l'analyse du sujet contemplant qui intéresse le philosophe.

¹⁰⁷ *Ibid.*, par. 8, p. 144.

¹⁰⁸ *Ibid.*, par. 9, p. 148-149.

Toutefois, il faudrait tenir compte de la remarque de Louis Guillermit¹⁰⁹ selon laquelle le seul fait que Kant ne s'intéresse pas au beau en soi, mais plutôt au goût indique que le point de départ de sa réflexion est le sujet en train d'exercer son jugement et non pas les qualités inhérentes à l'objet beau. Cela est vrai, mais il n'en reste pas moins que l'objet participe activement à l'exercice du jugement sur le beau. Ce sera seulement dans l'expérience du sentiment sublime que Kant arrivera à complètement évacuer l'objet au profit d'une subjectivité toute-puissante.

Revenons pour l'instant à l'interrogation de Kant sur la possibilité de l'existence d'un *a priori* du jugement de goût de réflexion, *a priori* qui fonderait sa légitimité au sein du discours philosophique et que l'empirisme psychologique de ses prédécesseurs n'a pas su déceler. Cet *a priori*, Kant le situe dans la supposition de l'existence d'un «sens commun» esthétique chez tous les hommes. Étant un jugement esthétique, le jugement de goût, ne possède pas de «principe objectif déterminé¹¹⁰» qui lui attribuerait une «nécessité inconditionnelle¹¹¹». Son principe étant subjectif (le sentiment), le caractère *nécessaire* de sa validité universelle ne peut être que conditionnel : «*L'obligation* dans le jugement

¹⁰⁹ Louis Guillermit, *L'élucidation critique du jugement de goût selon Kant, suivie d'une traduction nouvelle de la première partie de la Critique du jugement (Critique de la faculté de juger esthétique)*, texte établi et présenté par Élisabeth Schwartz et Jules Vuillemin, «Diffusion / Presses du CNRS», Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1986.

¹¹⁰ Emmanuel Kant, *op. cit.*, par. 20, p. 173.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 173.

esthétique n'est-elle exprimée [...] que conditionnellement [...]. On sollicite l'adhésion de chacun parce qu'on dispose, pour ce faire, d'un principe commun à tous¹¹².» Ce principe est le *sensus communis* que Kant se précipite à distinguer du «bon sens» qui, quant à lui, «ne porte pas de jugements d'après le sentiment, mais toujours d'après des concepts¹¹³». Cette supposition d'un sens commun esthétique souligne l'importance qu'accorde Kant à la possibilité de communication, de transmission à autrui du sentiment ressenti devant un objet jugé beau (sentiment de plaisir) ou laid (sentiment de peine). Par l'invention de ce principe, il crée en fait la possibilité pour le sujet d'exprimer à autrui son sentiment sous la forme verbale d'un jugement de goût. En d'autres termes, Kant réfléchit sur la possibilité de création d'un espace, d'une communauté humaine, où seront accueillis les jugements esthétiques. En faisant cela, il met en valeur le sentiment du sujet et favorise la communication entre individus. Si Kant insiste sur le caractère *nécessaire* de cette adhésion qui doit être universelle, c'est par anticipation de la subordination du sentiment de plaisir au sentiment moral : «[...] Le goût est au fond une faculté d'appréciation de l'incarnation sensible des Idées morales [...] La vraie propédeutique pour la fondation du goût est le développement des Idées morales et la culture du sentiment moral¹¹⁴.» En fait,

¹¹² *Ibid.*, par. 19, p. 173.

¹¹³ *Ibid.*, par. 20, p. 173.

¹¹⁴ *Ibid.*, par. 60, p. 319.

Kant finit la partie sur le jugement esthétique en faisant du beau le symbole du bien :

«Le beau est le symbole du bien moral; et c'est aussi seulement à ce point de vue (d'une relation qui est naturelle à tout un chacun et que chacun exige des autres comme un devoir) qu'il plaît avec la prétention à l'approbation de tous les autres, et par là l'esprit est en même temps conscient de son ennoblissement et de son élévation au-dessus de la simple réceptivité à un plaisir par des impressions sensibles¹¹⁵ [...]».

Mais, comme nous l'avons déjà expliqué, nous n'allons pas nous attarder ici sur les considérations de Kant au sujet de la «destination éthique» de l'homme, ne serait-ce parce que «l'analyse du jugement esthétique a été menée à bien sans la moindre référence à cette fonction morale¹¹⁶».

Souvent, on s'étonne de la flagrante préférence de Kant pour les exemples de beauté naturelle; pourtant, elle ne devrait pas nous outrager : s'intéressant essentiellement aux conditions qui rendent possible le jugement de goût, c'est la forme de ce type de jugement qui préoccupe Kant et non son contenu, comme le souligne très justement M. Jimenez¹¹⁷. Toutefois, nous ne sommes pas d'accord avec Jimenez quand il parle de «supériorité du beau naturel sur le beau artistique

¹¹⁵ *Ibid.*, par. 59, p. 316.

¹¹⁶ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 51.

¹¹⁷ Marc Jimenez, *op. cit.*, p. 142. La distinction que fait Kant entre «jugements esthétiques empiriques» et «jugements esthétiques purs» (par. 14 de l'«Analytique du beau») sert à montrer que seuls les seconds peuvent être considérés comme «d'authentiques jugements de goût» parce qu'ils concernent la *forme* de l'objet. Quant aux couleurs, «elles peuvent certes rendre l'objet lui-même plus vivant pour la sensation, mais non pas beau et digne d'être contemplé.» Cf. aussi la note 18 de la première partie de ce chapitre.

chez Kant¹¹⁸» qu'il justifie de la façon suivante : «La beauté dans la nature, dit-il, [...] répond [...] mieux aux critères du jugement de goût : expression d'une finalité sans fin, objet d'une satisfaction désintéressée, susceptible immédiatement d'un assentiment universel¹¹⁹.» Plus précisément, nous pensons que le nombre limité – voire très limité pour une réflexion sur le jugement *esthétique* – d'exemples de beauté artistique n'est point limitatif de la réflexion de Kant. La curieuse absence de références à des œuvres d'art ne devrait, à notre avis, être interprétée ni comme l'expression de la «supériorité du beau naturel sur le beau artistique» ni comme la preuve de quelque difficulté ou malaise de Kant à appuyer son propos avec des exemples de ce type. En revanche, nous pensons que Kant ne limite pas sa réflexion à un type particulier du beau (que ce soit la beauté de la Nature ou la beauté des œuvres d'art), car ce qui l'intéresse avant tout, c'est le jugement de goût et, par conséquent, le point de vue du sujet, indépendamment de l'objet à propos duquel se met en marche le mécanisme de ce type de jugement. Peu importe si ce jugement est formulé pour une rose ou un tableau, une maison ou un opéra, un vêtement ou un poème. Ce qui importe, c'est la manière dont le sujet saisit l'objet qu'il juge «beau» : Kant explique que c'est le libre jeu de ses facultés représentatives qui, devant la volonté du sujet de porter un jugement à propos d'un objet, donne naissance à un type de plaisir spécifique (au plaisir esthétique)

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 143.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 143.

qui pousse¹²⁰ le sujet à vouloir faire partager son sentiment par tout le monde, non seulement dans le sens d'une simple communication, mais surtout dans le sens d'une nécessaire et universelle acceptation de son jugement. Faire partager son jugement de goût n'implique pourtant aucun effort de persuasion, aucune mise en place d'une argumentation¹²¹ qui viserait à expliquer «intellectuellement» l'«unité subjective du rapport entre entendement et imagination». Dans un cas pareil, explique Kant, «ce ne [serait] plus par rapport au plaisir et au déplaisir que le jugement serait porté, et ce ne serait donc pas un jugement de goût¹²²». Comme le souligne A. Philonenko : «Kant condamne l'*Überredung*, la persuasion, qu'il oppose à l'*Überzeugung*, c'est-à-dire la conviction¹²³.» D'ailleurs, comment régler le problème du sens commun en argumentant sur l'objet? Il n'en reste pas moins que le principe du sens commun esthétique inventé par Kant rend possible la «fusion du sentiment de tous avec le sentiment particulier propre à chacun¹²⁴». Ce qui nous permet d'affirmer, avec Jean-Yves Chateau, que le plaisir esthétique

¹²⁰ C'est dans cet ordre que se passent les choses dans le jugement de goût. A la fameuse question posée au paragraphe 9 de la *Critique de la faculté de juger* : «Examen de la question à savoir si, dans le jugement de goût, le sentiment de plaisir précède l'appréciation qui juge de l'objet ou si c'est l'inverse», Kant répond de façon catégorique : «C'est [...] la capacité de communication universelle de l'état d'âme dans la représentation donnée qui, en tant que condition subjective du jugement de goût, doit nécessairement être au fondement de ce dernier et avoir le plaisir relatif à l'objet pour conséquence.»

¹²¹ Rainer Rochlitz déplore le manque de «force normative» des jugements esthétiques fondés sur le sentiment, qui «peuvent n'être partagés que de façon fortuite». A leur place, il propose des jugements fondés sur «des *qualités intersubjectivement analysables* et des *paramètres critiques communicables*». Et seuls les «paramètres critiques auxquels obéit tout jugement argumenté sont conçus en fonction d'un partage possible et même nécessaire» (Rainer Rochlitz, *op. cit.*, p. 657).

¹²² Emmanuel Kant, *op. cit.*, par. 9, p. 149.

¹²³ Alexis Philonenko, *op. cit.*, p. 79.

¹²⁴ Emmanuel Kant, *op. cit.*, par. 21, p. 176.

est beaucoup plus que «le plaisir de sentir l'unité de notre être»; c'est le «plaisir de sentir notre unité avec autrui malgré la distance qui nous sépare les uns des autres, plaisir de sentir la possibilité de communication spontanée¹²⁵». C'est à cette dimension de l'esthétique kantienne que Philonenko fait allusion en écrivant que «dans l'acte esthétique, l'homme, affirmant l'universalité de son sentiment, dépasse son moi et rejoint autrui¹²⁶».

Nous avons vu comment Kant a recours à la «subjectivité universelle» du jugement de goût et où réside, selon lui, la validité intersubjective de ce type de jugement, l'intersubjectivité demeurant, selon Philonenko, «le problème capital de la philosophie moderne¹²⁷» auquel la *Critique de la faculté de juger* propose sa propre solution. Nous avons aussi vu que de la même façon qu'un objet n'existe pas hors de la représentation qu'en fait le sujet, la beauté attribuée à un objet n'est pas une qualité objective de l'objet lui-même, mais plutôt une disposition particulière de l'individu face à cet objet. C'est l'individu qui, voulant exprimer et faire valoir nécessairement et universellement son jugement, jouit du jeu

¹²⁵ Jean-Yves Chateau, «Avant-propos», Louis Guillermit, *Critique de la faculté de juger esthétique de Kant. Commentaire, op. cit.*, p. 23.

¹²⁶ Alexis Philonenko, «Introduction», Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction française A. Philonenko, «Bibliothèque des textes philosophiques», Paris, J. Vrin, 1993, p. 13.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 10. Il s'agit pour les philosophes qui s'intéressent à ce problème d'examiner comment peut s'effectuer la conciliation entre, d'une part, l'intuition – purement subjective – de l'homme et, d'autre part, sa communication avec l'ensemble de la communauté humaine. Il s'agit de répondre à des questions du type : l'homme peut-il vraiment sortir de lui-même pour joindre autrui? Comment peut-il être influencé par sa communication avec les autres? Qu'est-ce qui, en fin de compte, n'appartient qu'à l'individu et qu'est-ce qui appartient à la communauté? Le sentiment d'autonomie de l'individu disparaît-il ou se renforce-t-il lors de sa communion avec autrui?, etc.

harmonieux de l'entendement et de l'imagination qu'active tel ou tel objet, ceux que nous nommons beaux. Ce jeu de l'imagination et de l'entendement est un principe commun chez tous les hommes, et il est ressenti par eux dans un sentiment, celui de la beauté¹²⁸. Mais pour que ce sentiment soit valorisé, il fallait d'abord que la troisième faculté de l'esprit, le sentiment de plaisir et de peine, soit reconnue comme étant «capable d'une *forme supérieure*». «On dit, explique Deleuze, qu'une faculté a une forme supérieure quand elle trouve *en elle-même* la loi de son propre exercice [...]. Sous sa forme supérieure, une faculté est donc *autonome*¹²⁹.» En fait, chacune des facultés de l'esprit correspond à un type particulier de rapports entre une représentation et un objet ou un sujet. Parmi ces facultés – les deux autres étant la faculté de connaître et la faculté de désirer – seul le sentiment de plaisir et de peine exprime un rapport de la représentation avec le sujet¹³⁰. Kant renversera une fois pour toutes la conception traditionnelle de l'école wolffienne selon laquelle l'esthétique n'est qu'une partie secondaire de la logique.

Nous reconnaissons avoir longuement insisté sur la façon dont Kant finit par résoudre, dans son «Analytique du beau», le paradoxe du jugement esthétique (dans lequel les représentations se rapportent au sujet). De plus, nous

¹²⁸ Emmanuel Kant, *op. cit.*, par. 20-22, p. 173-176.

¹²⁹ Gilles Deleuze, *La philosophie critique de Kant*, «Initiation philosophique», Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 9.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 8.

reconnaissons ne pas avoir insisté sur les quatre définitions du «beau» telles qu'elles sont déduites des quatre moments logiques¹³¹, ceux-ci correspondant d'ailleurs assez artificiellement aux quatre propriétés des jugements dans la *Critique de la raison pure*. Notre choix rend pourtant compte, nous semble-t-il, de la volonté de Kant lui-même : passer par ces définitions n'était indispensable pour Kant que pour arriver à «analyser la faculté du goût en ses éléments, *pour enfin les réunir dans l'idée du sens commun*¹³²». En outre, c'est surtout aux questions relatives à «la *validité universelle* d'un jugement *singulier*¹³³», à la communicabilité du sentiment de plaisir esthétique ressenti devant un objet beau, en d'autres mots aux «propriétés caractéristiques du goût¹³⁴», que revient Kant dans les paragraphes 31 à 35 et au paragraphe 39¹³⁵ de son «Analytique du sublime». Enfin, la fameuse «Dialectique du jugement esthétique» et en particulier les paragraphes consacrés à l'«antinomie du goût» et à la solution de celle-ci révèlent que c'est ce type de problématique qui préoccupe Kant, et non le beau en soi.

¹³¹ a) Selon la Qualité : «Est beau ce qui est l'objet d'un sentiment de satisfaction désintéressée» ; b) Selon la Quantité : «Est beau ce qui est représenté *sans concept* comme un objet de satisfaction universelle» ; c) Selon la Relation : «La beauté est la forme de la *finalité* d'un objet, en tant qu'elle y est perçue *sans la représentation d'une fin*» ; d) Selon la Modalité : «Est beau ce qui est reconnu *sans concept* comme l'objet d'une satisfaction *nécessaire*.»

¹³² Emmanuel Kant, *op. cit.*, par. 21, p. 176. C'est nous qui soulignons.

¹³³ *Ibid.*, par. 31, p. 228.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 229.

¹³⁵ Il est à noter que ces paragraphes n'apportent rien de nouveau mais éclairent les analyses souvent abstraites de l'«Analytique du beau».

Le beau ayant atteint ses limites, c'est vers le sublime que se tourne Kant afin d'observer quel développement une implication accrue du spectateur permet d'opérer dans le jugement du goût de réflexion. «Kant paraît avoir caractérisé le sublime avec plus de prédilection et aussi avec un succès plus incontestable [que le beau]¹³⁶.» En effet, c'est dans la deuxième partie du jugement esthétique, consacrée au sublime cette fois, que Kant parvient à fonder la grandeur de la petitesse (dans le sens de la finitude) humaine. Finir par juger la nature «sublime», en dépit de la peur, de «l'horreur», du «frisson sacré», de «l'abîme effrayant» dans lesquels elle plonge notre imagination nous obligeant ainsi de prendre conscience, dans toute leur étendue, des limites qui nous sont imposées par notre nature sensible, est en même temps la preuve incontestable de notre puissance sur cette même nature. C'est par conséquent dans ce résultat admirable de notre capacité de juger la nature – résultat remarquablement contradictoire avec «l'effroi» que nous ressentons devant elle – que réside la preuve de notre grandeur en tant qu'humains. Luc Ferry voit dans la réflexion de Kant concernant le sublime l'achèvement d'une entreprise déjà amorcée dans la première partie de la *Critique de la raison pure*, intitulée «l'esthétique transcendantale». C'était là pour la première fois qu'«au lieu de poser d'abord l'Absolu pour situer ensuite la condition humaine dans l'ordre du moindre [...], Kant part de la finitude pour s'élever, dans un second temps seulement, vers l'Absolu¹³⁷». Toutefois, sans

¹³⁶ Victor Bouillier, «Silvain et Kant ou les antécédents français du sublime», *Revue de littérature comparée*, tome VIII, 1982, p. 255.

¹³⁷ Luc Ferry, *op. cit.*, p. 111.

nullement nier que les trois *Critiques* se complètent et s'appellent sans cesse, il nous semble que cette constatation de Ferry rend plutôt compte de la façon dont Kant aborde la métaphysique rationaliste. Plus précisément, nous pensons que, dans la lignée de la philosophie cartésienne, les rationalistes anglais qui ont mis l'esthétique sur la voie de l'émancipation, posent que l'idée de perfection qui vient de Dieu (et qui ne saurait avoir d'autre source que Dieu, étant donné la nature imparfaite de l'être humain) déclenche une compréhension verticale du monde : Dieu se trouve en haut de l'échelle, l'homme suit, suivi à son tour par la nature extérieure. Tous les moments pré-kantiens servent à établir les sphères de l'objet (nature extérieure) et du sujet (l'Homme). Une fois ces sphères constituées, on peut passer, par l'exploration scientifique (théorique) des relations qui existent entre elles, à l'élucidation du monde. D'après nous, Kant joue sur l'idée de perfection. Sans vouloir contester l'absolu métaphysique, il le situe dans une vision scientifique du monde : l'homme peut tout élucider et quand il l'aura fait, il sera arrivé à la fin de son histoire. Cette idée persiste toujours, et Kant n'y change rien. Ce qu'il propose, en revanche – et c'est là, nous semble-t-il, que réside sa vraie «révolution» – c'est que le sensible peut enfin occuper la place qu'il mérite en tant que critère sérieux pour la compréhension de la nature (tant de la nature extérieure que de la nôtre).

Dans le cas de la réflexion sur le sublime, c'est encore la nature essentiellement sensible de l'être humain qui sera mise en valeur. Car, si c'est

notre sensibilité qui, devant l'infinité de l'univers, nous défend d'aller au-delà de nos limites en ne permettant pas à l'imagination de «parvenir [...] à la compréhension, dans un tout de l'intuition, d'un objet donné (et par conséquent parvenir à la présentation de l'idée de la raison)¹³⁸», nous n'en sommes pas moins capables de prononcer un jugement qui vaut universellement. Nous allons voir tout à l'heure comment la réflexion kantienne parvient d'une part à exalter la puissance de l'esprit humain et, d'autre part, à libérer le sublime du dogmatisme auquel il était lié. Mais afin de saisir le caractère absolument novateur de la réflexion de Kant, il faudrait d'abord nous arrêter brièvement sur la pensée d'Edmund Burke qui a profondément influencé la théorie kantienne du sublime.

Contrairement à Hutcheson qui «ne voit [dans le cas du sublime] aucune circonstance qui permît de conclure à un sentiment et à un phénomène esthétiques¹³⁹», Burke est le premier à doter le sublime d'une dimension esthétique, le libérant ainsi «de la perspective classique dans laquelle [...] il n'apparaissait [...] que comme un "simple superlatif du beau"¹⁴⁰». En effet, depuis le fameux *Traité du sublime* de Longin et sa réactivation dans la poétique classique grâce à la traduction de Boileau, le sublime n'était qu'un «critère discriminant de la bonne ou de la mauvaise littérature [...], une instance de

¹³⁸ Emmanuel Kant, *op. cit.*, par. 27, p. 198.

¹³⁹ Wladyslaw Folkierski, *op. cit.*, p. 91.

¹⁴⁰ Pierre Hartmann, *op.cit.*, p. 42.

juridiction¹⁴¹» permettant de distinguer les «auteurs en fonction de leur aptitude à l'expression sublime¹⁴²». En le dissociant du domaine de la rhétorique, de la discursivité et de la poétique qui le circonscrivaient méthodiquement par des règles précises, Burke jette les fondements d'une réflexion non plus fonctionnelle mais réellement esthétique, au sens kantien du terme. *A philosophical Enquiry into the Origin of our ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) est le titre de l'ouvrage auquel va se référer Kant au paragraphe 29 de son «Analytique du sublime», reconnaissant ainsi sa dette au philosophe anglais, et dans lequel Burke propose une théorie originale du sublime. Nous disons «originale» parce que Burke préfère s'intéresser au sublime tel qu'il est manifesté dans la nature et il refuse d'en déceler les traces dans une quelconque poétique. De plus, il est le premier à associer le sublime au sentiment de terreur, au point que celui-ci devient pratiquement le principe du sublime. Burke procède à l'analyse du sentiment du sublime en distinguant le double mouvement qui s'opère chez le sujet devant un objet sublime. Ainsi, dans un premier moment, un sentiment de terreur devant un spectacle – ou un objet – sublime de la nature cachant un danger possible, est suscité chez l'individu. Pourtant, cette même terreur peut donner lieu à un sentiment de plaisir une fois que l'imagination a cédé la place à «une opération intellectuelle [...] qui désamorce l'impression première pour engendrer un type

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴² *Ibid.*, p. 16.

particulier de plaisir¹⁴³» auquel Burke donne le nom de «délice». Le sublime peut donc se définir comme «a sort of delight full of horror, a sort of tranquility tinged with terror¹⁴⁴». Cette complexité du sentiment du sublime bénéficiera d'un traitement particulier par Kant qui verra en lui la culmination de la subjectivité esthétique. Il ne faudra plus chercher le sublime dans quelque objet de la nature, mais dans «la disposition de l'esprit qui évalue cet objet¹⁴⁵». Ce ne sera plus la «grandeur des choses dans le monde sensible» qui sera qualifiée de sublime, mais «le sentiment de la présence en nous d'une faculté suprasensible; et ce n'est pas l'objet des sens, mais l'usage que fait de certains objets la faculté de juger pour éveiller ce sentiment (d'une faculté suprasensible) qui est purement et simplement grand¹⁴⁶».

Ce n'est pourtant pas dans la *Critique de la faculté de juger* que Kant aborde la question du sentiment du sublime pour la première fois. Dans ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1764), Kant amorce une première réflexion sur le sublime qui, sous l'influence évidente de Burke, ne quitte guère la sphère de la psychologie et de l'expérience. «Pour l'heure [...],

¹⁴³ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴⁴ Burke cité par Jean-Louis Cabanès, «Les philosophes éclectiques et les doctrines esthétiques de Burke et de Kant : le sentiment du sublime», *Littératures*, n° 23, automne 1990, p. 136.

¹⁴⁵ Emmanuel Kant, *op. cit.*, par. 26, p. 196.

¹⁴⁶ *Ibid.*, par. 25, p. 189-190.

Kant ne fait pas à proprement parler œuvre originale¹⁴⁷.» Il s'y contente de répertorier les traits caractéristiques qui correspondent à différents tempéraments. Quant à l'inclusion tardive de l'«Analytique du sublime» dans la troisième *Critique*, elle est révélatrice, remarque Louis Guillermit, de l'incertitude de Kant concernant le contenu de cette partie¹⁴⁸. Au demeurant, c'est dans cette partie que vont se développer les grands thèmes de l'esthétique kantienne relatifs au génie, aux beaux-arts, aux rapports du génie et du goût, thèmes dont la génération romantique s'inspirera pour bâtir sa propre théorie esthétique, tant dans le domaine de la production artistique que dans le domaine de la critique.

«Aucune forme sensible ne peut receler ce qui est véritablement sublime puisqu'il ne s'adresse qu'aux idées de la raison¹⁴⁹.» ; «Nous nous exprimons de manière tout à fait incorrecte lorsque nous qualifions de sublime un quelconque *objet naturel*, bien qu'à l'évidence nous avons parfaitement raison de dire beaux de nombreux objets de la nature¹⁵⁰.» ; «Rien de ce qui peut être objet des sens n'est donc à qualifier de sublime¹⁵¹.» Il est évident, et de façon plus exagérée que pour le beau, que ce n'est pas dans l'objet lui-même qu'il faut rechercher le

¹⁴⁷ Pierre Hartmann, *op. cit.*, p. 53

¹⁴⁸ Louis Guillermit, *Critique de la faculté de juger esthétique de Kant. Commentaire, op. cit.*, p. 105.

¹⁴⁹ Emmanuel Kant, *op. cit.*, par. 23, p. 183.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 183.

¹⁵¹ *Ibid.*, par. 25, p. 189.

sublime. Le rôle de l'objet dans l'expérience du sentiment du sublime est bien limité : il ne sert qu'à déclencher ce «mouvement de l'esprit¹⁵²» qui lui permettra de prendre conscience de sa supériorité sur la nature : l'intervention de la «faculté de raison¹⁵³» va transformer en succès l'échec de l'imagination de donner une présentation adéquate de la nature «comme présentation des idées¹⁵⁴». On pourrait même dire que l'objet n'est intéressant que parce que sa contemplation déclenche une sensation dont l'esprit a besoin pour s'élever à sa vraie hauteur et se sentir «capable de dépasser les limites de la sensibilité¹⁵⁵». «Ainsi le sublime, conclut Kant, n'est présent en aucune chose de la nature, mais seulement dans notre esprit dans la mesure où nous pouvons parvenir à la conscience de notre supériorité sur la nature en nous et hors de nous¹⁵⁶.» Résidant exclusivement dans le mouvement ambigu de l'imagination, l'expérience sublime consacre de façon exemplaire l'autonomie du sujet rationnel. Nous disons bien «rationnel» parce que c'est seulement dans la sphère de la raison que l'apothéose de la subjectivité devient possible : «Le caractère irrésistible de (l)a force (de la nature) nous fait d'un côté reconnaître [...] notre impuissance sur le plan physique, mais, d'un autre côté, il nous révèle en même temps une faculté de nous juger indépendants par rapport à

¹⁵² *Ibid.*, par. 29, p. 213.

¹⁵³ *Ibid.*, par. 28, p. 203.

¹⁵⁴ *Ibid.*, par. 29, p. 211.

¹⁵⁵ *Ibid.*, par. 26, p. 195.

¹⁵⁶ *Ibid.*, par. 28, p. 207.

cette force irrésistible¹⁵⁷.» Or cette faculté n'est autre que la faculté de la raison. Cela veut dire que l'une des étapes de l'expérience du sublime devrait nous convaincre de notre propre liberté en tant qu'êtres dotés de la faculté supérieure de la raison. Dans son ouvrage *La poétique du sublime*, Peyrache-Leborgne défend la thèse de Luc Ferry selon laquelle on peut parler d'un «humanisme kantien fondé par l'esthétique¹⁵⁸». L. Guillermit insiste, de son côté, sur cet aspect de la théorie kantienne, et P. Hartmann ne dit pas autre chose quand il souligne le rapport étroit entre cet humanisme et la théorie du sublime :

«La *Critique de la faculté de juger*, affirme-t-il, fait de l'expérience sublime une voie d'accès privilégiée à la sphère de la raison, qui est celle dans laquelle l'homme établit le principe de son autonomie, c'est-à-dire en fin de compte de son humanité même. Nulle part ailleurs que chez Kant, le sublime n'aura accédé à un aussi haut niveau de considération¹⁵⁹.»

Plus précisément, Kant distingue deux moments, deux phases dans la perception du sublime, la première correspondant à «un sentiment de déplaisir suscité par l'inadéquation [...] de l'imagination par rapport à l'évaluation par la raison¹⁶⁰» et la seconde donnant lieu à «un plaisir provoqué par l'accord entre précisément ce jugement sur l'inadéquation de la faculté la plus haute de l'esprit et les idées de la raison¹⁶¹». Dans le premier moment, l'imagination qui, dans le

¹⁵⁷ *Ibid.*, par. 28, p. 204.

¹⁵⁸ Dominique Peyrache-Leborgne, *op. cit.*, p. 481.

¹⁵⁹ Pierre Hartmann, *op. cit.*, p. 69.

¹⁶⁰ Emmanuel Kant, *op. cit.*, par. 27, p. 198.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 198-199.

cas du jugement esthétique sur le beau, se bornait à saisir des objets bien délimités de par leur forme (appartenant à la sphère de la finitude) se voit, dans le cas de l'expérience sublime, dépassée par l'infinité de l'univers. Devant l'immensité d'un tel spectacle, elle s'avère impuissante, incapable d'«assurer la compréhension esthétique en une unité supérieure¹⁶²» et «notre esprit se sent enfermé dans des limites sur un mode esthétique¹⁶³». Le «sentiment de déplaisir» correspond au recul de la faculté de connaître devant la «toute puissance de la nature¹⁶⁴». Ainsi, la fascination initiale de l'«*absolument grand*¹⁶⁵» cède la place à la peur, à l'effroi. Cependant, Kant ne manque pas d'ajouter que cette «toute puissance» de la nature n'est qu'«apparente», parce qu'elle est en fait maîtrisable. On passe au deuxième moment de la perception du sublime qui pourrait être qualifié comme l'exaltation de la puissance de l'esprit humain cette fois. Car l'homme finit par découvrir en lui une faculté (la raison) qui lui permet d'accepter le défi lancé par «l'absolument grand», d'y répondre avec dignité et d'en sortir vainqueur. C'est ainsi que le sentiment de déplaisir se transforme en un sentiment de plaisir lors de l'intervention de la raison dans le jugement esthétique portant sur le sublime. Kant soutient que c'est l'insuffisance de l'imagination, la prise de conscience des limites de la sensibilité humaine qui est la condition nécessaire à l'intervention de la logique transcendantale : «[...] L'impuissance du sujet lui fait

¹⁶² *Ibid.*, p. 201.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 201.

¹⁶⁴ *Ibid.*, par. 28, p. 203.

¹⁶⁵ *Ibid.*, par. 27, p. 199.

prendre conscience de ce qu'il possède une faculté illimitée [...] L'esprit ne peut juger esthétiquement de cette faculté que par le biais de son impuissance¹⁶⁶.»

Comme le souligne P. Hartmann : «Dans la défaite d'une partie de ses facultés, l'homme reconnaît simultanément le triomphe d'une autre, plus essentielle. Il ne s'est de la sorte incliné que devant lui-même¹⁶⁷.»

En fondant la subjectivité du jugement qui porte sur le sublime, Kant confirme son caractère esthétique : «Le jugement lui-même ne cesse ici d'être esthétique, car, sans faire fond sur un concept déterminé de l'objet, il se borne à représenter le jeu subjectif des facultés de l'esprit (imagination et raison) comme harmonieux, en raison même de leur opposition¹⁶⁸.» Et en tant que jugement esthétique, le jugement sur le sublime prétend aussi à l'universalité de façon nécessaire, cette fois assurée par «la disposition au sentiment moral».

C'est parce qu'il a établi, au sein des facultés supérieures, la prépondérance de la Raison, impliquée à juste titre dans son éthique transcendantale, que Kant peut se laisser aller à observer le sujet créateur¹⁶⁹. Il est vrai que la problématique du génie, indissociable de celle du respect des règles et de l'imitation, et concomitante de l'émergence de la subjectivité, se trouve au

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 201.

¹⁶⁷ Pierre Hartmann, *op. cit.*, p. 70.

¹⁶⁸ Emmanuel Kant, *op. cit.*, par. 27, p. 199.

¹⁶⁹ Le créateur n'est plus rival que de lui-même, et Dieu peut profiter de son septième jour.

centre des préoccupations esthétiques dès le début du XVIII^e siècle, mais la place que lui réserve Kant dans son système est emblématique des difficultés que rencontreront plus tard nos auteurs romantiques.

Par la théorisation du jugement esthétique (concernant le beau et le sublime), Kant privilégie nettement le point de vue du spectateur, du sujet qui juge esthétiquement : «La pensée esthétique de Kant est structurée par la préséance de la perspective spectatorielle¹⁷⁰.» C'est seulement vers la fin de la *Critique de la faculté de juger esthétique* qu'il s'intéresse au point de vue du producteur, avec sa théorie du génie, et que l'art va occuper une place de première importance. En effet, l'insertion, dans l'«Analytique du sublime», d'une réflexion sur l'art, montre que tout se passe comme si Kant parlait d'un type d'art particulier qui serait l'art sublime ou, tout au moins, que la problématique de la production artistique est étroitement liée à celle du sentiment sublime, constatation d'autant plus curieuse que le sublime concernait la Nature. De plus, nous devons nous demander pourquoi, car il faudrait supposer que ce ne doit pas être qu'un hasard, la réflexion kantienne sur le génie se développe elle aussi au sein de l'«Analytique du sublime». Serait-ce simplement parce que, comme le soutient John Hope Mason, l'intérêt croissant dont bénéficie la question du génie au XVIII^e siècle est intimement lié au divorce du sublime avec sa dimension rhétorique? : «Just as discussion of the sublime moved out of the rhetorical

¹⁷⁰ Daniel Dumouchel, *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique*, op.cit., p. 241.

framework, dit-il, in order to recognize pleasures of an amoral kind, so discussion of genius moved away from (its) ancient opposition in order to explore the character of imagination in its right¹⁷¹.» En outre, Mason insiste sur les différentes approches de la question du génie, adoptées d'une part par l'intelligentsia française et anglaise et, d'autre part, par les théoriciens allemands :

«For the latter (the British and the French), précise-t-il, the qualities of energy and invention displayed by genius were connected with the imagination [...] This meant that a significant role was played by physical or sensual factors and by external circumstances. What an imagination produced depended on the nature of an individual body in a specific social and historical situation. In Germany, by contrast, genius came to be connected [...] with intuition, the power that had earlier been regarded as an attribute of angels [...] In other words, genius was related to the direct, unmediated perception of the truth, unclouded by the senses and unaffected by historical contingency¹⁷².»

Cela dit, tant les Anglais que les Français et les Allemands semblent s'accorder plus ou moins sur la caractéristique principale du génie : il s'agit d'un don de la nature, d'un talent inné – et donc d'une capacité qui ne s'enseigne pas – permettant à l'artiste qui le possède de ne pas se plier aux règles préétablies de la production artistique, obéissant quant à elles au principe d'imitation de modèles considérés comme insurclassables. Ces règles devraient bien orienter l'œuvre d'artistes de seconde classe, mais pas les productions du génie qui a le droit d'enfreindre ces règles pour en produire les siennes qui, inspirées, feront

¹⁷¹ John Hope Mason, «Thinking about genius in the eighteenth century», Paul Jr. Mattick, (éd.), *Eighteenth century Aesthetics and the reconstruction of Art*, New York, Cambridge University Press, 1993, p. 219.

¹⁷² *Ibid.*, p. 225.

jurisprudence et guideront, à leur tour, les pas d'autres artistes. Dans ses *Pensées sur la peinture*, Diderot écrit : «Les règles ont fait de l'art une routine; et je ne sais si elles n'ont pas été plus nuisibles qu'utiles. Entendons-nous : elles ont servi à l'homme ordinaire; elles ont nui à l'homme de génie¹⁷³.»

De l'autre côté de la Manche, Joseph Addison, Warton, Shaftesbury, Alexander Gerard, Lord Kames, Hume, pour ne citer que quelques-uns, ont aussi vu dans la question du génie un véritable enjeu esthétique et l'occasion de revendications critiques. Pour ce qui est des Allemands, *Sturm und Drang*, Mendelssohn, Baumgarten et bien d'autres se sont également arrêtés sur cette question¹⁷⁴. Nous sommes bien entendu très loin de la conception classique du génie selon laquelle «le franchissement des règles n'est pas mis en compte d'une volonté agissante, mais plutôt d'une attention défaillante¹⁷⁵», et qui induisait la fortuité de l'œuvre d'art géniale.

Encore une fois, par le truchement d'une vision systématique, Kant opère, grâce à la théorie du génie, une avancée décisive et il ne fera pas moins que de «tent[er] de réconcilier l'art avec l'esthétique¹⁷⁶». En effet, l'insertion de la question du génie et de sa production (les beaux-arts) au sein d'une réflexion sur

¹⁷³ Diderot cité ici par W. Folkierski, *op. cit.*, p. 410.

¹⁷⁴ Nous empruntons ces informations à John H. Zammito, *op. cit.*

¹⁷⁵ Pierre Hartmann, *op. cit.*, p. 18.

¹⁷⁶ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 54.

le jugement esthétique permet bien des développements avantageux, et l'art acquiert peu à peu un rapport à la pensée qu'il n'avait pas de manière aussi évidente au début du texte. De plus, c'est dans le génie que la subjectivité esthétique atteindra son apogée : «Le génie, tel que l'aborde Kant [...] est un lieu où la subjectivité esthétique (comme lieu d'autonomie) risque de se dissoudre dans un "individualisme" esthétique qui prend la forme de la *singularité*¹⁷⁷.» Or, nous savons que les mouvements romantiques qui sont en train de naître ne verront pas cela comme un «risque», mais vont embrasser cette autonomie individuelle que Kant a fondée «*malgré lui*» comme le remarque Paul Guyer¹⁷⁸.

Cette remarque de Guyer nous semble être d'autant plus pertinente que Kant développe sa théorie du génie sans jamais perdre de vue les implications – dangereuses selon lui – que pourrait avoir une telle théorie au sein d'une réflexion concernant essentiellement le jugement de goût. Il est parfaitement conscient des conséquences – incontestablement néfastes – que pourrait avoir une interprétation libérale, au sens moral, de sa théorie. C'est sans doute pour cela que Kant ne s'occupe de la problématique de la production artistique que dans un dernier temps, c'est-à-dire seulement après avoir exposé et bien établi les théorèmes concernant l'appréciation (le jugement de goût). Or, l'appréciation esthétique

¹⁷⁷ Daniel Dumouchel, «La théorie kantienne du génie dans l'esthétique des Lumières», *Horizons philosophiques*, vol. 4, n° 1, automne 1993, p. 88. Notre analyse de la théorie kantienne du génie est inspirée par cet article de Dumouchel.

¹⁷⁸ Paul Guyer, *op. cit.*, p. 303.

consiste – tant dans le cas du beau que dans celui du sublime – dans un dialogue constant entre les facultés, qui aboutit à leur équilibre final. Mieux encore : la possibilité de l'expérience esthétique n'est possible qu'en tant que résultat de ce dialogue entre les facultés. Toutefois, à la différence de l'expérience esthétique où la mise en place des facultés ne concerne que l'instance réceptrice (le spectateur), la mise en place des facultés qui constituent le génie, soit l'imagination et l'entendement, semble concerner tant le génie que le goût, tant le producteur de l'œuvre que son appréciateur. Il semblerait même que la théorie kantienne du génie se développe sinon en contradiction, au moins dans une relation tendue avec celle du goût et de la problématique de l'évaluation. Nous n'irons pas jusqu'à dire que la problématique du génie ne sert que de prétexte à Kant pour revenir à la question du goût, mais le retour de la réflexion kantienne au sujet de l'évaluation esthétique à travers le développement de la théorie du génie saute aux yeux, bien que cette fois l'évaluation, sortie du cadre de la Nature, s'étende sur le domaine de l'art. Loin de nier l'originalité de la théorie kantienne du génie, nous ne croyons pas que celle-ci réside tant dans la re-définition des traits particuliers du génie tels que le XVIII^e siècle les a élaborés. Nous ne voulons point dire par là que Kant n'a pas révolutionné la tradition dont il a été l'héritier ou qu'il reprend tout simplement les thèses courantes. Comme le souligne Giorgio Tonelli :

«Il modo particolare in cui Kant selezionò e rimodellò alcuni di quei tratti del genio [...] che avevano trovato espressione nelle teorie elaborate dai suoi contemporanei, deve essere compreso solo sulla base della sua personale evoluzione, e non può spiegarsi tramite la semplice rilevazione statistica di quelle caratteristiche

che venivano prevalentemente attribuite al genio nel suo ambiente¹⁷⁹.»

C'est dans le développement d'un rapport sous-jacent entre le génie et le goût que réside, croyons-nous, l'originalité de la théorie kantienne du génie. Ce rapport pourrait être en quelque sorte traduit comme une relation entre le pouvoir créateur et le pouvoir évaluatif ou, autrement dit, entre le paroxysme et l'harmonie, entre le disproportionné et l'équilibré, l'infraction des règles et le consensus, l'intuitif et l'universel, l'indicible et le communicable. Par conséquent, c'est dans son rapport avec le goût que nous allons aborder la question du génie, d'autant plus que les conclusions d'une telle étude concernent directement notre enquête. Elles nous permettront, par exemple, de jeter de la lumière sur la revendication des écrivains romantiques d'annexer, confiants de leur génie, le champ de la critique. Elles vont éclairer également la prétention de leurs adversaires, avertis de la dangerosité d'une inspiration supérieure à laquelle doivent se ranger les codes établis et leurs honnêtes partisans, à circonvenir les héritiers d'une telle pensée.

Il est vrai que la définition kantienne du génie exposée au paragraphe 46 n'est pas révolutionnaire. Par exemple, l'*originalité* (dans le sens d'un «*talent* qui consiste à produire ce pour quoi on ne saurait donner de règle déterminée») et l'*exemplarité* («sans être elles-mêmes créées par imitation [les productions du

¹⁷⁹ Giorgio Tonelli, *Da Leibniz a Kant. Saggi sul pensiero del settecento*, «Filosofia classica tedesca», Napoli, Prismi, 1987, p. 216.

génie] doivent être proposées à l'imitation des autres») sont des traits du génie mis en place et développés bien avant Kant. Toutefois, le traitement de cette faculté des «idées esthétiques» selon le *principe* des beaux-arts l'engage sur des terres moins fréquentées : «[...] Dans les productions des beaux-arts, dit Kant, la finalité, bien qu'animée d'une intention, ne doit pas paraître intentionnelle; autrement dit, les beaux-arts doivent *revêtir l'apparence* de la nature, bien que l'on ait conscience qu'il s'agit d'art¹⁸⁰.» Ou en d'autres termes : «La nature était belle lorsqu'elle avait incontinent l'apparence de l'art; et l'art ne peut être appelé beau que lorsque nous sommes conscients qu'il s'agit bien d'art, mais qu'il prend pour nous l'apparence de la nature¹⁸¹.» Kant est amené à s'interroger sur le génie parce qu'il cherche ce que D. Dumouchel appelle «un passage théoriquement incompréhensible entre le suprasensible [...] et le monde sensible¹⁸²». Ainsi, le génie, «talent pour l'art et non pour la science¹⁸³» – Kant se différencie ici de ses contemporains pour lesquels le génie pouvait être une qualité tant des scientifiques que des artistes – «n'est pas lui-même en mesure de décrire ou de montrer scientifiquement comment il crée ses productions» parce que «c'est en tant que *nature* qu'il donne les règles à ses créations¹⁸⁴». Il faut donc conclure, à

¹⁸⁰ Emmanuel Kant, *op. cit.*, par. 45, p. 260-261.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 260.

¹⁸² Daniel Dumouchel, «La théorie kantienne du génie dans l'esthétique des Lumières», *op. cit.*, p. 87.

¹⁸³ Emmanuel Kant, *op. cit.*, par. 49, p. 273. Kant soutient que dans le domaine des sciences, il s'agit de découvertes plutôt que d'inventions à proprement parler.

¹⁸⁴ *Ibid.*, par. 46, p. 262.

l'instar de Dumouchel, qu'en réalité, «ce n'est pas l'artiste génial qui crée, c'est la *nature en lui*», et que Kant vise ainsi «réintroduire la *normativité* et la nécessité dans l'art, après l'érosion des contenus et des normes traditionnels provoquée par la revendication autonomiste de la subjectivité esthétique au XVIII^e siècle¹⁸⁵». Nous sommes parfaitement d'accord avec cette conclusion de Dumouchel. Elle rend d'ailleurs compte de l'attitude de plusieurs théoriciens de l'esthétique au siècle des Lumières qui refusent de consommer au niveau pratique les révolutions qu'ils engendrent théoriquement. Burke en est un exemple flagrant : bien que l'auteur de la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* soit le premier à consacrer le pouvoir de l'imagination dans l'expérience du sublime, il n'en condamne pas moins toute subversion esthétique et politique qui serait l'effet provoqué par le sublime. C'est ainsi que le futur auteur des *Réflexions sur la Révolution française* nous met en garde contre les excès de l'imagination et dénonce l'«abus possible de l'irrationalité du sublime¹⁸⁶». Kant procède à peu près de la même façon. S'il accepte que le génie «représente l'imagination dans sa liberté par rapport à toute tutelle des règles¹⁸⁷» annonçant ainsi «un pouvoir d'ouverture véritablement infini de l'imagination¹⁸⁸» ; s'il postule que, dans le processus créatif, l'imagination n'est soumise à aucun

¹⁸⁵ Daniel Dumouchel, «La théorie kantienne du génie dans l'esthétique des Lumières», *op. cit.*, p. 87.

¹⁸⁶ Pierre Hartmann, *op. cit.*, p. 45.

¹⁸⁷ Emmanuel Kant, *op. cit.*, par. 49, p. 274.

¹⁸⁸ Anne-Marie Roviello, *L'institution kantienne de la liberté*, Bruxelles, Ousia, 1984, p. 85.

concept de l'entendement, assurant ainsi une victoire inédite et inespérée sur son partenaire, cette liberté se voit sérieusement menacée lors du processus évaluatif du génie en raison même des transgressions auxquelles l'imagination avait tout droit lors du processus créatif. Peu de hasard dans le fait que Kant implique dans le processus de la création du génie les mêmes facultés que celles mises en rapport pour le jugement du goût. Car, après tout, l'œuvre sera soumise à l'appréciation du public qui ne la trouvera belle que si sa contemplation suscite chez lui le jeu harmonieux de ses facultés représentatives. C'est donc comme si Kant mettait le génie producteur en garde contre les reproches et les critiques négatives du public-récepteur, l'incitant ainsi à devenir son propre juge avant que son œuvre ne soit soumise à l'épreuve du jugement public. Ce faisant pourtant, il se range du côté du plus grand nombre de ses contemporains qui condamnent le non-conformisme artistique. La preuve en est que la pratique artistique est encore bien loin, au XVIII^e siècle, d'affirmer son indépendance par rapport aux règles qui lui dictent le bon usage coercitif. Ainsi, comme le remarque Folkierski : «Jamais la pratique littéraire n'a mieux montré combien elle était routinière. Théories révolutionnaires par échappées, pratique bien classique – voici le XVIII^e siècle¹⁸⁹.» N'est-ce pas d'ailleurs contre l'aspiration – de plus en plus prononcée dans cette fin du XVIII^e siècle – des créateurs de s'attribuer le titre de génie en poussant jusqu'à ses limites leur délire imaginatif, qu'il cherche à prévenir en

¹⁸⁹ W. Folkierski, *op. cit.*, p. 169.

affirmant que le génie *doit* être considéré «comme un phénomène rare¹⁹⁰»? L'inclusion, au paragraphe 50, du *goût* en tant que pré-requis à la production des beaux-arts (et donc en tant que faculté du génie, puisque les beaux-arts sont les arts du génie) est révélatrice de cette autocensure¹⁹¹ à laquelle Kant invite – ou condamne – le génie. Dumouchel qualifie le goût de «faculté limitative ou critique» tandis que l'imagination serait une faculté «productrice». Dans le cas d'un conflit possible entre le génie et le goût, le verdict de Kant est catégorique et irréversible :

«Donc, si, lors d'un conflit opposant dans une œuvre ces deux qualités, il fallait sacrifier quelque chose, il serait nécessaire que ce soit plutôt au détriment du génie; et la faculté de juger, qui, dans le domaine des beaux-arts, rend ses verdicts à partir de ses propres principes, autorisera qu'on lèse la liberté et la richesse de l'imagination, plutôt que de porter atteinte à l'entendement¹⁹².»

Le génie étant caractérisé par Kant lui-même comme ce qui «représente l'imagination dans sa liberté par rapport à toute tutelle des règles», et l'infraction des règles donnant très souvent lieu à des œuvres qui ne s'inscrivent pas dans la symétrie, Kant semble tempérer son analyse antérieure du jugement de goût dans l'«Analytique du beau». Dans sa «Remarque générale sur la première section de l'Analytique», il semble avancer une thèse selon laquelle la régularité d'un objet ne doit pas être prise en considération lors de son évaluation esthétique :

¹⁹⁰ Emmanuel Kant, *op. cit.*, par. 49, p. 274.

¹⁹¹ Le goût indique au génie «à quoi il *doit* s'appliquer et jusqu'où s'étendre», *ibid.*, par. 50, p. 276. (Souligné par nous).

¹⁹² *Ibid.*, par. 50, p. 276.

«Là où il s'agit seulement d'entretenir un libre jeu des facultés représentatives» – et cela par opposition à «une chose qui n'est possible que par le projet, comme un édifice» – «on évite autant que possible la régularité qui s'annonce comme contrainte ; c'est pourquoi le goût anglais dans l'art des jardins ou le goût baroque pour les meubles, conclut Kant, poussent la liberté de l'imagination jusqu'à se rapprocher du grotesque, et c'est dans cet affranchissement de toute contrainte par la règle précisément que se présente ainsi l'occasion où le goût peut montrer sa plus grande perfection dans les conceptions de l'imagination¹⁹³.»

Il exalte ainsi le pouvoir de l'imagination qui, «dans le jugement de goût [...] doit être regardée [...] comme productive et spontanée (en tant que créatrice de *formes arbitraires* d'intuitions possibles)¹⁹⁴». Cette thèse de Kant concernant la problématique de la forme devrait normalement se renforcer lors de la question du génie, d'autant plus que le génie s'inscrit par définition dans l'infraction de la règle, dans son égarement de la norme. Par contre, elle semble pratiquement disparaître au profit d'une valorisation «du matériau, c'est-à-dire de l'intuition¹⁹⁵», du contenu de la production géniale. «Le génie ne peut que procurer une riche *matière* aux productions des beaux-arts; le travail d'élaboration à partir de cette matière et la *forme* exigent un talent formé à une école afin que l'usage qu'on en fera puisse soutenir l'examen de la faculté de juger¹⁹⁶.»

¹⁹³ *Ibid.*, par. 22, p. 179.

¹⁹⁴ *Ibid.*, par. 22, p. 177. Souligné par nous.

¹⁹⁵ *Ibid.*, par. 49, p. 274.

¹⁹⁶ *Ibid.*, par. 47, p. 265.

La génialité d'une œuvre d'art ne résiderait donc, pour Kant, que dans la capacité du créateur de manipuler le contenu de façon originale, la forme de l'œuvre ne devant pourtant, quant à elle, sortir nullement de l'ordinaire ou plutôt de l'acceptable tel que le consensus social le détermine dans l'espace où s'exerce le jugement de goût, car c'est la forme qui se prête au jugement esthétique. Kant a beau définir *l'âme* comme «le principe qui insuffle sa vie à l'esprit», il n'en dit pas moins que l'élan de l'esprit se limite à «la matière qu'il [...] emploie¹⁹⁷». La beauté est par conséquent la seule affaire du travail de la forme, comme semble le croire Kant. N'est-ce pas ce que fonde la notion de «contemplation» sur laquelle Kant revient souvent dans l'«Analytique du beau»? «... Le jugement de goût [...], s'il est pur, relie immédiatement satisfaction et déplaisir à la pure et simple *contemplation* de l'objet¹⁹⁸.» Cela confirme, croyons-nous, notre hypothèse du départ, soit que, dans l'expérience du plaisir esthétique concernant le beau, la présence de l'objet reste éminemment importante. Mais, de toute évidence, la simple présence de l'objet ne suffit pas lors du jugement esthétique portant sur le beau, il faut que l'objet possède au moins une propriété : une forme telle dont la contemplation puisse donner lieu à un jugement universellement nécessaire, donc une forme qui reste strictement dans les limites de la bienséance. Ainsi nous pensons qu'Anne-Marie Roviello se trompe en disant que «le sujet aura beau scruter l'objet sous toutes ses faces, après en avoir fait le tour, il saura sans doute

¹⁹⁷ *Ibid.*, par. 49, p. 269.

¹⁹⁸ *Ibid.*, par. 22, p. 178.

quelles propriétés *objectives* l'objet possède, mais il ne saura encore rien de ce qui fait la beauté de l'objet¹⁹⁹». Le sujet qui juge le fait selon un processus évaluatif, est lui-même soumis à des facultés. Ces facultés existent *a priori*, et leur corollaire, le jugement, aussi, même s'il s'exerce de manière indépendante. Toutefois, la présence de l'objet est nécessaire afin de déclencher le travail de ces facultés ainsi que le processus d'évaluation.

Pourquoi Kant ferait-il du contenu le seul domaine où pourrait agir librement le génie, s'il n'était pas convaincu que c'est surtout la manipulation formelle qui menace le plus l'édifice d'une production artistique tel qu'une pratique millénaire l'avait bâti? Sans qu'il ait pu prévoir les mouvements de la deuxième moitié du XIX^e siècle, serait-il conscient du bouleversement que pourrait apporter sa pensée au niveau de la pratique artistique? Même si cela avait été le cas, comment aurait-il pu pour autant s'opposer aux futures interprétations de son œuvre et prévenir son public de conclusions démontrées? Comme nous l'avons déjà mentionné, un tel recul est justifié par le contexte de l'époque. Victor Basch explique cette attitude de Kant par sa «préparation insuffisante» au sujet de l'Art, par le fait par exemple qu'il «n'avait jamais vécu dans l'intimité d'un artiste». Il justifie ainsi sa peur du débordement comme si elle était plutôt un trait de caractère et le résultat d'une formation strictement scientifique :

«Comment lui, qui dans la vie préconisait avant tout et prisait par-dessus tout la régularité, et qui poussait l'amour de l'ordre jusqu'à

¹⁹⁹ Anne-Marie Roviello, *op. cit.*, p. 73.

la manie, jusqu'au point de réduire la conduite à tenir dans les événements journaliers à des maximes consignées sur des bouts de papier, aurait-il pu sentir par sympathie, et représenter avec vérité le heurt de facultés, le désordre, la tempête, les sublimes hallucinations d'un cerveau de génie²⁰⁰?»

En accord avec les thèses avancées par Proust en matière de critique²⁰¹, nous ne croyons pas qu'une telle justification psychologique à la Sainte-Beuve soit en mesure de jeter de la lumière sur les vraies intentions de Kant. Cependant, ni Kant ni ceux qui se ralliaient à son entreprise ne pouvaient envisager l'ampleur de la subversion formelle qui serait tentée, une fois le siècle franchi. D'ailleurs, les critiques étaient là pour maudire quiconque suivrait cette voie, en dénigrant le renouvellement des formes littéraires. En France pourtant, ce n'est pas la crainte de s'égarer qui empêchera les Romantiques de la première moitié du XIX^e siècle à forcer leur travail de la forme au-delà des limites de la correction. Toutefois, ce ne sera nullement dans leur œuvre littéraire que ce travail trouvera son agora mais dans leur discours critique préfaciel.

Avant d'étudier en détail leur discours critique tel qu'il s'élabore en réponse à leurs adversaires (universitaires et critiques littéraires «professionnels»), il nous semble impératif d'examiner, dans un premier temps, l'impact qu'a eu, à notre avis, la théorisation du jugement de goût par Kant sur

²⁰⁰ Victor Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, thèse présentée à la faculté des Lettres de Paris, Paris, Félix Alcan, 1896, p. 408.

²⁰¹ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, «Folio/Essais», Paris, Gallimard, 1954.

l'élaboration de l'esthétique romantique française. Une fois cette visée examinée, nous allons aborder le débat qui a opposé les deux camps rivaux comme deux interprétations différentes de la théorie kantienne du jugement esthétique ainsi que de la théorie du génie.

iii) La théorie kantienne et la particularité de l'esthétique romantique française

Dans son ouvrage intitulé *Le romantisme français : esthétique platonicienne et modernité littéraire*²⁰², Michel Brix tente à nouveau de répondre à l'insoluble question : «Qu'est-ce que l'esthétique romantique?» Selon lui, tant la constitution d'une thématique proprement romantique que l'effort d'une délimitation chronologique du mouvement seraient incapables de rendre compte de la diversité, voire des contradictions internes, des oppositions qui caractérisent les représentants de l'école romantique française. Ainsi, il rejette comme non pertinente la distinction de Paul Bénichou de deux romantismes : celui de la génération de Hugo – auquel «correspondrait le romantisme des poètes pensants, communicatifs et agissants» – et celui de la génération de Baudelaire qui ne croirait «plus ni à un avenir providentiel de l'humanité, ni au rôle des poètes dans

²⁰² Michel Brix, *Le romantisme français : esthétique platonicienne et modernité littéraire*, «Collection d'études classiques», Louvain, Peeters/Namur, Société des études classiques, 1999.

la marche des hommes vers l'idéal²⁰³». Il déplace donc le problème en postulant que l'esthétique romantique est dans son ensemble, bien qu'à des degrés divers, incontestablement marquée par le platonisme. Dans son effort de trouver un invariant susceptible de l'orienter vers une définition, il pose que c'est le rejet ou l'acceptation de la pensée platonicienne qui fixe ce qu'on appelle «l'esthétique romantique». En outre, il postule que c'est à l'intérieur de l'œuvre littéraire des auteurs romantiques que se cristallise la particularité de leur esthétique ; c'est dans la spécificité de leur écriture, conditionnée peu ou prou par le platonisme, qu'il essaie de déceler cette esthétique.

Toutefois, comme le souligne R. Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture*²⁰⁴, il est impossible de parler de «particularité» de l'écriture romantique, dans la mesure où celle-ci, loin de s'affranchir de l'idéologie bourgeoise, ne fait qu'affirmer son appartenance à un ordre des choses qui, bien que décrit comme «nouveau», reste fondé sur la continuité. Comment donc chercher dans la forme une singularité quelconque si la notion même de «singularité» de l'écriture ne peut subsister qu'à partir de l'éclatement de l'«écriture classique»? Selon Barthes, il a fallu attendre la révolution de 1848 pour assister à la mort de la «mythologie de l'universel, propre à la société bourgeoise²⁰⁵» et pour voir s'établir un nouvel

²⁰³ *Ibid.*, p. 15.

²⁰⁴ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, «Points. Littérature», Paris, Seuil, 1972.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 29. Entre temps, les nombreuses agitations qui malmènent autant le régime de la Restauration que celui de la Monarchie de Juillet ne provoquent nullement l'éclatement de la

ordre des choses où la cohérence et la stabilité passaient désormais pour des valeurs utopiques. Or, c'est cette Utopie qui, exprimée par la mise en question de la structure même du langage littéraire, par le questionnement de la forme et intrinsèque à la forme, qui est à la base de la multiplication d'écritures originales, singulières et à la naissance de la Littérature dite «moderne» telle que nous l'entendons aujourd'hui. Tel n'est pas le cas de la pratique littéraire de la première moitié du XIX^e siècle²⁰⁶ : celle-ci ne se prend pas pour un objet; elle ne réfléchit pas sur sa condition, sur sa structure, et le rôle du poète demeure «d'ordonner un protocole ancien, de parfaire la symétrie ou la concision d'un rapport, d'amener ou de réduire une pensée à la limite exacte d'un mètre [...] C'est un art de l'expression, non de l'invention²⁰⁷». Sa visée est avant tout fonctionnelle ou, comme les manuels scolaires le réitèrent, sa visée est engagée. Cette citation un peu longue de Barthes nous permet d'examiner les conditions de passage d'une poétique romantique née du «moment kantien» à la critique romantique issue de la même cuisse, pratiquée par les auteurs en dehors de leur œuvre.

conscience. La conscience choquée n'est pas sujette à la dislocation mais bien à l'unification, comme on peut encore le constater aujourd'hui.

²⁰⁶ Ces considérations de Barthes ne concernent pourtant que le champ du *poëin*. Nous devons donc nuancer cette thèse de Barthes pour ce qui est de l'écriture romantique qui n'appartient pas au champ du *faire* à proprement parler.

²⁰⁷ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 37. C'est de la même façon que s'expriment Robert Laffont et Valentino Bompiani dans leur article sur Victor Hugo : «Il ne s'agit pas pour Hugo, comme pour les poètes qui le suivront, de créer un nouveau langage. Si la poésie moderne, disent-ils, tend à substituer un langage de création à un langage d'expression, Hugo n'est pas moderne : sa poésie est une poésie d'expression [...]. S'il parle, c'est seulement pour capter sa vision, la contraindre à une immobilité et à une précision où il puisse la posséder au lieu d'être possédé par elle.» (Robert Laffont et Valentino Bompiani, *Dictionnaire biographique des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, «Bouquins», Paris, R. Laffont, 1980 [1952], article : «Victor Hugo», p. 674).

Où donc réside l'originalité de l'esthétique romantique? Qu'est-ce qui nous permet de parler de révolution esthétique, accomplie dans la première moitié du XIX^e siècle français, si cette révolution ne peut pas être située dans le domaine de l'œuvre littéraire? En effet, nous pensons, à l'instar de R. Barthes, que les Romantiques de la première moitié du siècle n'opèrent pas de changement dans le champ de la Littérature : ils ne menacent pas la structure du langage, ils ne font pas du discours littéraire un vrai métadiscours sur la littérature et la condition du poète, comme le feront plus tard Flaubert, Mallarmé, Lautréamont, pour ne citer qu'eux; ils n'attribuent pas à l'écriture une autre valeur que celle que Barthes appelle «valeur-usage²⁰⁸». C'est la position définitive qu'adopte d'ailleurs Giraudoux dans sa conférence de 1930, prononcée pour l'anniversaire d'Hernani²⁰⁹. Nous pensons néanmoins qu'il faut maintenir le terme de «révolution esthétique», que celle-ci fut bien accomplie dans la première moitié du XIX^e siècle et qu'elle réside dans l'inauguration d'un champ contigu à celui de la littérature, inauguration opérée par les auteurs romantiques. Ce champ dépend d'un autre type de métadiscours, un métadiscours critique, et il résulte d'une exploitation originale de la théorie kantienne dont nous allons investiguer le degré d'implantation et l'influence en France à l'aube du XIX^e siècle un peu plus loin dans ce chapitre.

²⁰⁸ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 46.

²⁰⁹ Jean Giraudoux, *Littérature*, Grasset, Paris, 1941. Giraudoux se montre particulièrement virulent envers les Romantiques qu'il taxe de «groupe bruyant et sûr de soi [qui] sans chercher un titre particulier pour désigner la spécialité de sa gloire et de son talent, [prit] le nom justement de ceux dont il venait d'anéantir l'effort» (p. 212).

En effet, l'émergence d'un jugement esthétique individuel, la valorisation de la sensibilité dans la perception de l'œuvre d'art, mais surtout la théorisation de la capacité et de la légitimité du sujet de s'exprimer librement en tant qu'individu qui juge esthétiquement, indépendamment de toute contrainte seront plébiscitées par le romantisme/les romantismes français et deviendront les fondements de son/leur esthétique. Il faudrait donc parler plutôt de la fondation de plusieurs écoles, étant donné la grande diversité – tant stylistique que thématique et idéologique – qui sépare les représentants du mouvement romantique²¹⁰. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles nous évitons de situer la particularité de l'esthétique romantique française dans l'œuvre de ses représentants. Mais surtout parce que, en accord avec la thèse de Barthes, on ne peut pas parler de «singularité» de l'écriture romantique tant que celle-ci n'aura pas réfléchi sur la problématique de la forme, fidèle, sur ce point, aux avertissements de Kant. Cela dit, l'analyse de Barthes semble ignorer le débat qui, dans la première moitié du siècle a opposé les écrivains romantiques à leurs contemporains universitaires et critiques littéraires «professionnels». Ce débat, cristallisé dans le discours préfaciel des Romantiques, montre que les auteurs qui y ont participé se sont voués, dans leur discours critique, à une réflexion métadiscursive sur la critique,

²¹⁰ «Le romantisme, dit Saint-Chamans dans son ouvrage *le Petit-fils de l'homme aux quarante écus*, n'est qu'une tour de Babel ; ses partisans eux-mêmes ne sont pas d'accord sur leurs principes; ils sont d'accord pour dire que c'est un système, mais leurs définitions sont longues, incompréhensibles et contradictoires, de sorte que le public reste effaré et confondu par l'absurdité et la multiplicité de leurs arguments.» (Saint-Chamans cité ici par Ian Allan Henning, *L'Allemagne de M^{me} de Staël et la polémique romantique. Première fortune de l'ouvrage en France et en Allemagne (1814-1830)*, «Bibliothèque de la revue de littérature comparée», Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1929, p. 323).

donnant ainsi à ce genre les moyens de se constituer en véritable objet d'une réflexion sur son statut, sur sa particularité et ses limites. C'est en séparant donc la critique du champ du *poïein*, auquel elle était étroitement liée depuis l'antiquité grecque, que les Romantiques font éclater le discours critique qui, dès lors, ne cessera de se multiplier, pour devenir de nos jours la réalité que nous connaissons. Contrairement à leurs prédécesseurs, les auteurs romantiques font une nette distinction entre l'œuvre et le discours sur l'œuvre, distinction qui est le résultat des bouleversements profonds ayant affecté l'évolution du concept du beau, du sublime et du génie, et atteignant leur point culminant avec le criticisme kantien. Ainsi, le passage de la considération de l'objet à la réflexion philosophique a créé une scission suffisamment profonde entre l'œuvre et les discours sur l'œuvre, qui serait à l'origine de l'esthétique romantique et son fondement.

Ce sera donc dans le discours critique des écrivains romantiques, tel qu'il s'élabore dans leurs préfaces polémiques, que l'écriture romantique se verra doublée d'un travail sérieux de la forme, réponse directe, pourrait-on supposer, à la limitation imposée au génie par Kant²¹¹. En fait, il semble que l'esthétique romantique française, telle que nous l'abordons ici, puisse être lue comme une

²¹¹ Il convient pourtant de noter ici que, si le contenu est, selon Kant, le seul domaine où devrait se manifester l'originalité du génie, il s'agit bien là d'une certaine évolution par rapport à la conception classique. Plus précisément, dans celle-ci, le choix des sujets (la matière, le contenu) à la disposition de l'artiste était bien limité et souvent circonscrit. «Dans la tradition rhétorique antique et classique, le sujet ("materia") est, d'évidence, le point névralgique de toute réflexion sur la littérature.» C'est le sujet qui «fournit à l'écrivain la matière de son œuvre, son intrigue, ses personnages, ses thèmes» et non le contraire. Kant ne restera pas fidèle à cette tradition. (Nathalie Piégay-Gros, «La mort du sujet. Impérialisme et décadence de l'invention dans la tradition critique», *Littérature*, n° 98, mai 1995, p. 84).

réaction, à plusieurs niveaux, des écrivains aux thèses de Kant concernant surtout le génie et sa production. Mais avant d'examiner leurs objections à la théorie kantienne, arrêtons-nous sur celles des thèses de Kant qu'ils adoptent, que nous lirons en comparaison avec la pratique adoptée par leurs adversaires.

D'abord, le choix de la préface comme le lieu où va se développer leur discours critique souligne l'importance qu'ils accordent, à la suite de Kant, au point de vue du spectateur dans le processus de l'appréciation. Et cela dans un double geste : d'une part, en assumant eux-mêmes la fonction du spectateur de leur propre œuvre; d'autre part, en se chargeant de l'éducation critique du lecteur en tant que futur juge de leur œuvre. Expliquons : la préface étant essentiellement, malgré le préfixe «pré», une «méta-activité²¹²», une réflexion après-coup sur l'œuvre²¹³, en assumant la fonction du critique, les auteurs s'inscrivent d'emblée dans une perspective de spectateurs : c'est en tant que spectateurs qu'ils se proposent d'aborder leur œuvre et éventuellement en reconnaître les défauts ou en apprécier les beautés. C'est dans la préface qu'ils prennent une distance critique – ou une «distance esthétique» comme l'appelle P. A. Michelis²¹⁴ – par rapport à leur œuvre, une attitude *contemplative* propice à l'exercice du jugement – pour

²¹² Shelly Yahalom, «Constantes fonctionnelles du discours-manifeste», *Littérature*, n° 39, octobre 1980, p. 119.

²¹³ Nous reviendrons sur l'intéressante problématique du lieu préficiel dans le chapitre suivant pour jeter plus de lumière sur les raisons qui ont conditionné le choix des auteurs de tenir là leur discours critique.

²¹⁴ P. A. Michelis, *Études d'esthétique*, Paris, Klincksieck, 1967.

reprendre la terminologie de Kant – face au produit terminé de leur travail intellectuel. L'inclusion de leur discours critique dans le lieu de la préface est révélatrice de leur intention de se dissocier autant que possible de leur posture de créateurs, bien qu'il serait naïf de croire que le jugement esthétique n'entre pas en jeu lors de la production elle-même. Michelis distingue deux types de jugements esthétiques de l'artiste : un «jugement poétique, dans le sens premier du terme (*ποιω* = faire, créer)» et un «jugement contemplatif».

«Le jugement poétique, explique-t-il, [...] est exercé par le créateur pendant le devenir de l'œuvre, tandis que le jugement contemplatif s'exerce sur l'œuvre achevée. Le jugement poétique se produit dans le mouvement, pendant la formation de l'œuvre ; le jugement contemplatif se présente quand le mouvement a cessé et avec une vue d'ensemble de la forme il se prononce d'un coup²¹⁵.»

C'est donc dans le jugement esthétique contemplatif que l'artiste prend la plus grande distance par rapport à sa production et exprime le désir de se mettre en quelque sorte à la place d'un spectateur qui voudrait jouir d'un contact vierge avec l'œuvre. Une telle aspiration de la part du créateur est-elle possible? Répondre par l'affirmative à cette question impliquerait que l'artiste – l'écrivain dans notre cas – perdrait soudain, dans le processus appréciatif, la particularité de son rapport avec son œuvre et qu'il serait capable de faire table rase de sa complicité avec celle-ci ou qu'il serait capable d'un étonnement qui finirait par le rendre suspect. Ce n'est pas ainsi que les auteurs romantiques français de la première moitié du XIX^e siècle envisageront l'activité critique et qu'ils

²¹⁵ *Ibid.*, p. 47.

aborderont leur fonction de juges de leurs propres œuvres. Pourtant, leur prétention à une certaine «distance esthétique», assurée par le déplacement de la critique vers la préface, coïncide parfaitement, nous semble-t-il, avec la pierre angulaire de la théorie kantienne qui nous intéresse, le jugement esthétique.

Cela dit, l'intervention, à un certain degré, de la morale dans le jugement esthétique tel que Kant l'a théorisé²¹⁶ pourrait rendre problématiques tant la relation du créateur avec son œuvre que le rapport du spectateur avec l'objet contemplé, soumis à son appréciation. On pourrait en fait conclure, en dépit des assurances de Kant que le Bien n'est que le «symbole» du Beau, que la liberté de création et la liberté de jugement du sujet contemplant sont en quelque sorte minées par l'omniprésence d'un Bien qui assumerait volontiers le rôle de l'Inspirateur présidant ou guidant avec bienveillance l'individu dans les processus créatif et évaluatif respectivement. Une mise à distance du Bien sera assurée, dans la théorie kantienne, par le jugement esthétique sur le sublime. Il s'agit là d'une vraie mise à distance ou plutôt d'une mise à distance suffisamment lointaine pour permettre une plus grande liberté au niveau de la particularité de l'objet, celui-ci pouvant de la sorte être perçu comme un objet (œuvre) génial(e). Le sublime devient ainsi l'occurrence qui confirme, dans le processus de création, la reddition de cette figure d'Inspirateur en tant que Guide suprême, au profit du sujet-créateur, seul responsable du résultat de son travail. Nous reconnaissons à travers

²¹⁶ V. le paragraphe 59 de la *Critique de la faculté de juger*.

l'utilisation pédagogique de l'instance réceptrice de l'œuvre d'art l'un des tributs que les romantiques accordent à Kant. Tout simplement parce que maintenant que le jugement est libéré de tout *a priori* moral et n'a plus de compte à rendre à Dieu (ni l'auteur dans son intention et sa démarche, ni le lecteur par voie de conséquence), il faut inventer des critères qui serviront pour effectuer la lecture, et cette tâche s'inscrit (avec le développement de la presse, de l'instruction et des publications à gros tirages) dans une réception de masse. En accompagnant leur public de très près dans sa lecture, en lui fournissant les clés à la compréhension de l'œuvre, en suivant ses pas dans le processus du décodage, les écrivains romantiques participent de la sorte à la formation de juges capables de comprendre et apprécier leur œuvre, par opposition à leurs adversaires qu'ils taxent non seulement d'incompétence, mais aussi de mauvaise volonté²¹⁷. Toutefois, il nous semble que les écrivains romantiques ont beau s'investir dans cette relation privilégiée²¹⁸ avec le lecteur, ils ont beau s'engager dans un vrai dialogue avec leur public, leur volonté d'éduquer leur lectorat ne correspond pas à

²¹⁷ «Ne jetez pas *d'avance*, ô mes juges, une condamnation homicide à la tête du poème de ma fabrique» s'exclame, d'un ton clairement ironique, Charles Lassailly dans sa «Préface» aux *Roueries de Trialph*, Genève, Slatkine, 1973 [1833], p. xi (souligné par nous). Écoutons aussi Charles Nodier : «...Si je refaisais jamais une histoire fantastique, je la ferois autrement. Je la ferois seulement pour les gens qui ont l'inappréciable bonheur de croire, les honnêtes paysans de mon village, les aimables et sages enfants qui n'ont pas profité de l'enseignement mutuel, et les poètes de pensée et de cœur qui ne sont pas de l'Académie.» (Charles Nodier, «Préface», *La fée aux miettes*, Paris, José Corti, 1947 [1832], p. 12).

²¹⁸ Nous entendons «privilégiée» dans son sens étymologique. Il s'agit donc d'un avantage particulier, hors de la norme, hors de la pratique commune, dont bénéficie exceptionnellement le lecteur mais qui, comme nous le verrons un peu plus loin, ne provient pas de la largesse de l'auteur. Cela dit, ce dernier établit, dans son discours préfaciel, un droit nouveau, qui concerne deux particuliers, l'écrivain et son lecteur. L'emploi de ce terme n'est pas anodin non plus, puisque c'est l'auteur qui pense, exprime et propose ses lois mais il revient finalement au lecteur de les entériner en les pratiquant.

une quelconque volonté de libérer les lecteurs. Plus précisément, nous pensons qu'en tant qu'elle est à la fois un produit d'attaque et une tentative pédagogique, la critique romantique préfacielle vise dans les deux cas à convertir des groupes d'individus et non pas à libérer chacun des individus de ces groupes. Ainsi, la pédagogie se fait prosélyte, et le jugement esthétique ne serait pas, pour les Romantiques, comme c'est le cas chez Kant, un acte dans lequel se dévoile dans toute son ampleur notre liberté en tant qu'êtres humains, vu que notre esprit jouit de sa pleine autonomie, justement parce que nous sommes spectateurs²¹⁹. Cela dit, en quittant la noble pratique de la littérature pour s'intéresser, dans le cadre d'une pratique utile, celle de la critique, à la formation des lecteurs, les Romantiques leur donnent, sans doute *malgré eux*, comme l'avait dit P. Guyer à propos de Kant²²⁰, les moyens de penser pour eux-mêmes et d'apprendre à exercer leur jugement esthétique indépendamment de toute contrainte imposée par la critique institutionnalisée qui, quant à elle, se limite à l'énonciation de verdicts sans appel adressés à une instance réceptrice conquise et docile.

Les universitaires ont beau s'adresser à un public (lectorat ou auditoire), ils ne s'engagent pas dans un vrai dialogue avec celui-ci, mais se contentent d'énoncer des jugements moraux. Ainsi, ils légifèrent au lieu de critiquer. Ils

²¹⁹ Et le jugement esthétique ne peut plus l'être car, dans le système kantien, la liberté est réservée à l'homme moral.

²²⁰ Guyer semble en accord avec la thèse de Barthes, ce dernier ne reconnaissant pas plus aux Romantiques l'accomplissement d'une révolution puisqu'ils ne vont pas jusqu'au bout de leur propre pratique.

tranchent et se consacrent à de longs monologues. Désiré Nisard, professeur à l'École Normale Supérieure (1835-1844), puis successeur de Burnouf à la chair d'éloquence latine du Collège de France (1844-1867), ardent défenseur du Classicisme et un des juges les plus sévères de la littérature de son temps, oriente son enseignement vers l'exaltation du goût classique, du Beau immuable, de la Vérité unique. L'idéal littéraire ayant atteint, selon lui, sa perfection insurpassable dans l'œuvre de Bossuet, «ce qui s'en approche, voilà le bon; ce qui s'en éloigne, voilà le mauvais.» Cette phrase ne peut qu'étonner le lecteur averti. Elle est une véritable aberration au milieu d'un discours qui se vante d'être une critique littéraire. Le choix de ces mots trahit son homme et sa vision : il n'est pas de plus grande critique que celle qui milite pour la morale. Par conséquent, en aucun cas, nous ne pouvons dire que Nisard juge *esthétiquement*. En effet, le choix de ses mots («bon» et «mauvais»), en rien aléatoire, renvoie certainement plus à un registre de la morale qu'à un vocabulaire de l'esthétique. Il juge les œuvres comme il jugerait un comportement. Or, depuis Kant, le jugement esthétique ne porte que sur les qualités esthétiques d'un objet donné (sa beauté), et non pas sur un acte. Nous sommes même tentée de dire que quelqu'un qui ne saurait pas qu'il s'agit bien de Désiré Nisard, professeur éminent et critique littéraire réputé, respecté par ses collègues et faisant autorité pour ses étudiants, serait enclin à dire qu'il s'agit plutôt d'un prêtre en train de faire son sermon devant ses ouailles que d'un enseignant voué à former l'esprit critique de ses étudiants. Pourtant, c'est ce qu'il fait, il les conduit comme un enseignant doit le faire, mais il le fait à sa

propre manière : en donnant à l'expression «esprit critique» sa propre définition, c'est-à-dire en s'assurant que ses étudiants possèdent les *seuls* critères valables. Ce positionnement de Nisard face à ses élèves exclut toute interaction féconde non seulement entre l'enseignant et son auditoire qui semble être un élément décoratif, une composante du schéma de communication dont le potentiel a été réduit au maximum, mais aussi entre le spectateur et l'objet contemplé. Il est aisé d'en déduire que de cette communication tronquée naîtront de futurs critiques littéraires qui arriveront, en suivant son exemple, à traiter séparément l'objet et le spectateur : d'un côté, l'objet devra répondre à une définition préétablie du beau qui exclurait l'intervention du sujet; de l'autre côté, le sujet contemplant devra lui aussi répondre à une définition préétablie, celle de l'homme bon, présente sous cette forme, peut-être moins bourgeoise et en tout cas moins farouchement attachée à ses privilèges nouvellement acquis à cause de l'irréversible secousse de la Révolution. Il nous semble que les universitaires et Kant partagent la même vision de l'art et de sa fonction dans une société d'hommes moraux, et c'est justement ce qui va forcer les Romantiques à intervenir, car cette conception, qu'ils ne rejettent pas en tous points, est antérieure à la Révolution. En fait, il semble que Kant, les universitaires et les Romantiques aient beaucoup plus de points communs qu'ils n'ont de différences²²¹. Cela dit, il est tout aussi incontestable qu'il existe une pratique critique romantique dont deux effets au moins reprennent, en les exaspérant, les théorèmes esthétiques de Kant, soit qu'il

²²¹ Ce qui explique d'ailleurs les thèses de Giraudoux et de Barthes.

y a émancipation sur le modèle de l'exercice du sentiment individuel, et qu'il y a lutte des individus. On comprend donc mieux pourquoi il est impossible de définir de façon univoque le mouvement ou les mouvements romantiques : parce qu'il n'y a pas de cohésion revendiquée; il n'y a que des manifestes sous forme de préfaces, manifestes adressés à tout lecteur, universitaires compris, et qui soulignent l'indépendance du créateur, celle de l'œuvre aussi, qui n'est pas rattachée au mouvement littéraire en tant que démonstration ou fruit. Voilà pourquoi nous ne voulons pas choisir entre le romantisme et les romantismes, et pourquoi nous leur préférons, pour évoquer notre sujet d'étude, tout simplement les Romantiques, car le terme rend compte de l'éclatement des discours esthétiques sous la pression des individus²²². On arriverait donc à dire que c'est cet éclatement prosélyte qui révèle à la critique son mode de fonctionnement, donc la constitue en pratique reproductible et rentable²²³.

De plus, contrairement aux auteurs romantiques, mais dans le cadre du même projet d'éduquer la masse, les universitaires sont certainement plus préoccupés par leur public privilégié issu des classes dirigeantes que les Romantiques qui veulent participer à la construction d'une nation fière et qui doit montrer la voie aux autres nations. Dans ce sens, les Romantiques suivent

²²² Bref, de l'exercice de privilèges.

²²³ Car il ne faut pas oublier qu'elle aide à vendre les œuvres, ni que le public aime les joutes – bien que celles-ci soient seulement oratoires : «il n'y aura personne de tué», dira Émile Deschamps dans l'Appendice de sa «Préface des Études françaises et étrangères» (Émile Deschamps, «La préface des *Études françaises et étrangères*», publiée avec introduction et notes par Henri Girard, «Bibliothèque romantique», Paris, Les Presses Françaises, 1923 [1828], p. 87).

l'exemple de Kant : loin d'adopter une approche élitiste comme le feront leurs accusateurs et parce qu'ils sont certains de leur capacité créatrice, ils s'adressent à tout le monde et participent de la sorte à la «démocratisation» du jugement de goût. Quant à l'intention de Kant d'abolir l'élitisme en matière de critique pour faire d'elle un domaine «populaire», elle se confirme par son geste, chargé de symbolisme, de penser et de rédiger le texte de la troisième *Critique* directement en allemand, et non en latin, comme ce fut le cas de la *Critique de la raison pure* et de la *Critique de la raison pratique*. C'est A. Philonenko qui souligne le symbolisme d'un tel geste, mais son analyse ne concerne que les orientations éthiques de Kant : «C'est vraiment un livre pour tous, un livre qui descend dans le cours moral du monde, qui cherche l'intuition et la trouve dans le sentiment de vie ou de la vie propre à l'homme²²⁴.» Nous croyons néanmoins que cette réflexion de Philonenko sur la «popularité» du texte de la troisième *Critique* pourrait également se prolonger sur une autre dimension de la pensée de Kant qui expliquerait cette fois la prolifération de la critique à cette fin du XVIII^e siècle. Pourquoi Kant aurait-il choisi de rédiger la *Critique de la faculté de juger* de façon à ce qu'elle soit accessible – pour ne pas dire abordable, car cela impliquerait une certaine facilité quant à la compréhension d'un texte qui demeure assez difficile – au plus grand nombre de lecteurs? Pourquoi aurait-il abandonné une pratique élitiste pour une autre, «populaire», si ce n'était pour

²²⁴ Alexis Philonenko, «Science et opinion dans la Critique de la faculté de juger», *op. cit.*, p. 78.

montrer sa confiance «aux capacités critiques de chacun²²⁵»? Il a contribué de la sorte à «l'émergence d'un nouvel espace public²²⁶» dans lequel chacun a le droit d'exiger son espace de parole pour formuler des jugements esthétiques²²⁷. C'est cet exemple de Kant que suivront dans leur démarche critique les Romantiques français de la première moitié du XIX^e siècle.

En outre, les écrivains romantiques de la première moitié du XIX^e siècle adopteront les positions de Kant pour ce qui est du caractère désintéressé du jugement esthétique. «Le goût, dit Kant, est la faculté de juger et d'apprécier un objet ou un mode de représentation par une satisfaction ou un déplaisir, *indépendamment de tout intérêt*²²⁸», l'intérêt étant «la satisfaction qui est liée pour nous à la représentation de l'existence d'un objet». Continuateurs d'une tradition millénaire, le plus grand nombre des universitaires et des critiques littéraires «professionnels», voient dans l'utilité de l'œuvre un de ses traits essentiels pour qu'elle puisse mériter le jugement de «belle» et être favorablement accueillie.

²²⁵ Jean-Pierre Cometti *et al.*, *op. cit.*, p. 165.

²²⁶ *Ibid.*, p. 165.

²²⁷ Mais nous pensons que la réflexion kantienne va encore plus loin : il nous semble que, pour être un *pouvoir*, une capacité indiscutable du sujet, le jugement esthétique n'en est pas moins un *devoir*, presque une obligation dirions-nous, qui émane de la capacité même du sujet de penser pour lui-même. Le jugement se transformant ainsi en l'expression tangible de notre propre autonomie en tant qu'êtres humains, l'exercice de ce jugement sera garant de notre liberté. Ce devoir devient encore plus impératif lorsqu'il s'agit, pour le sujet, de confronter son jugement à celui d'autrui. Car, quoiqu'en dise Kant de la nécessaire universalité des jugements esthétiques, la réalité le démentirait facilement : le débat entre les écrivains romantiques français et leurs adversaires dans la première moitié du XIX^e siècle en fournit une preuve irréfutable.

²²⁸ Emmanuel Kant, «Analytique du beau», *op. cit.*, par. 5, p. 139.

Cette tradition se verra renversée avec l'avènement des Romantiques sur la scène littéraire. Leur discours préfaciel critique va défendre ce qu'ils exécutent dans leurs œuvres en l'explicitant avec grâce. Voici comment s'exprime Victor Hugo dans sa «Préface» aux *Orientales* :

«Si peu de place qu'il [l'auteur] tienne dans la littérature contemporaine, il a été plus d'une fois l'objet de ces méprises de la critique. Il est advenu souvent qu'au lieu de lui dire simplement : Votre livre est mauvais, on lui a dit : Pourquoi avez-vous fait ce livre? Pourquoi ce sujet? [...] Si donc aujourd'hui quelqu'un lui demande à quoi bon ces *Orientales* ? qui a pu lui inspirer de s'aller promener en Orient pendant tout un volume? que signifie ce livre inutile de pure poésie, jeté au milieu des préoccupations graves du public et au seuil d'une session? où est l'opportunité? à quoi rime l'Orient?... Il répondra qu'il n'en sait rien, que c'est une idée qui lui a pris; et qui lui a pris d'une façon assez ridicule, l'été passé, en allant voir coucher le soleil²²⁹.»

Théophile Gautier sera un virulent adversaire de cet utilitarisme artistique, perpétué dans la critique institutionnalisée et professionnalisée de l'époque :

«Y a-t-il quelque chose d'absolument utile sur cette terre et dans cette vie où nous sommes? D'abord, il est très peu utile que nous soyons sur terre, et que nous vivions²³⁰. Je défie le plus savant de la bande de dire à quoi nous servons, si ce n'est à ne pas nous abonner au Constitutionnel, ni à aucune espèce de journal quelconque [...]. A quoi bon la musique ? à quoi bon la peinture? Qui aurait la folie de préférer Mozart à M. Carrel, et Michel-Ange à l'inventeur de la moutarde blanche? Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid; *car*

²²⁹ Victor Hugo, *op. cit.*, p. 496.

²³⁰ Cette phrase de Gautier semble être un clin d'œil à Pétrus Borel qui, dans sa «Notice sur Champavert», écrit : «On recommande toujours aux hommes de ne rien faire d'inutile, d'accord; mais autant vaudrait leur dire de se tuer, car, de bonne foi, à quoi bon vivre?» (Pétrus Borel le Lycanthrope, «Notice sur Champavert», *Champavert. Contes immoraux*, Bruxelles, J. Blanche Librairie, 1872 [1833], p. xxx).

*c'est l'expression de quelque besoin*²³¹; et ceux de l'homme sont ignobles, comme sa pauvre et infirme nature²³².»

La phrase de Gautier que nous avons soulignée pourrait être lue en parallèle avec celle de Kant : «Tout intérêt suppose un besoin ou bien il en produit un et, en tant que principe déterminant de l'approbation, il ne laisse plus le jugement sur l'objet être libre²³³.»

Le degré de moralité d'une œuvre littéraire constitue un autre facteur qui, pour les adversaires du romantisme, est déterminant dans le processus évaluatif, et qui rejoint le caractère *intéressé* du jugement esthétique. Car, pour les représentants de la critique universitaire, la moralité de l'œuvre littéraire est un «besoin», et même un besoin de première importance, car elle devient le critère qui justifie et assure la perpétuation de sa mission conservatrice. Plus précisément, pour les partisans de la monarchie bourgeoise, l'utilité de la critique est indissociable du maintien de l'ordre établi et de la protection des intérêts de la classe dirigeante. Ambitieuse de remplir sa mission de garante de la stabilité politique et d'interprète des exigences de la bourgeoisie ascendante, la critique dogmatique moralisatrice trouve sa meilleure expression dans l'enseignement universitaire qui prêche l'intransigeance, l'inflexibilité dans les jugements. Si

²³¹ Nous soulignons.

²³² Théophile Gautier, «Préface», *Mademoiselle de Maupin*, édition critique par Georges Matoré, Paris, Droz, 1946 [1834], p. 30, 31-32.

²³³ Emmanuel Kant, «Analytique du beau», *op. cit.*, par. 5, p. 138.

cette critique universitaire prétend se baser sur une méthode scientifique, rationnelle et objective en tant que participante au «progrès» de la société issue du choc de la Révolution française, elle ne fait en réalité qu'énoncer des jugements moraux. Pour ses représentants, l'appréciation littéraire devrait être indissociable de l'évaluation du degré de moralité de l'œuvre et, si et seulement si cette condition est remplie, alors l'œuvre pourra bénéficier d'une reconnaissance publique. Dans la préface de la première édition de son ouvrage *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, Nisard annonce que son but ultime est l'étude approfondie des textes qu'il se propose d'aborder, appuyée sur des preuves sociologiques et anthropologiques, appartenant donc à des sciences balbutiantes. Cependant, le caractère scientifique, objectif et modéré de sa critique, qualités soulignées dès l'ouverture de sa préface («Je dis avec réserve mon opinion plutôt que de conclure par des formules absolues²³⁴») reste lettre morte dans sa démonstration qui devient exemplaire d'une critique dogmatique, ouvertement guidée par une volonté moralisatrice. En comparant les auteurs latins de la décadence aux auteurs romantiques de son époque, il espère arriver à dénoncer – en fournissant, comme il le prétend, des preuves objectivement et scientifiquement inattaquables – les mœurs de la société française du début du XIX^e siècle, telles qu'elles sont illustrées à travers la littérature romantique. Mais au lieu de lire les Anciens, Nisard les relit en fonction d'une filiation totalement reconstruite – à partir du consensus de lecture dont lui-même est le représentant

²³⁴ Désiré Nisard, «Préface de la première édition», *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, troisième édition, Paris, Hachette, 1867 [1834], p. x.

par devoir et par conviction – et d’autant plus fictive qu’elle ne concerne pas les œuvres littéraires mais une certaine morale qui s’appuie sur une certaine littérature sélectionnée avec précaution. Si Nisard souligne l’importance de cette filiation avec les grands modèles classiques, c’est parce qu’elle justifie ses jugements moraux, dissimulés derrière des jugements esthétiques. Sa méthode n’est d’ailleurs pas une méthode isolée. La lutte de Saint-Marc Girardin contre le romantisme, inaugurée vers 1820 dans le *Journal des Débats*, trouve son apogée entre 1830 et 1863, période où il fut professeur de poésie française en Sorbonne. Son dessein avoué étant plus celui d’un moraliste que celui d’un critique littéraire, Girardin ne dissimule pas sa vraie intention qui est de faire, à côté de son cours de littérature dramatique, un cours de bonne morale, en prêchant la supériorité incontestable des grands classiques pour déplorer la peinture avilie des passions humaines que propose la littérature moderne :

«J’ai cherché dans ces leçons, affirme-t-il, dans l’Avertissement du premier tome de ses *Cours de littérature dramatique*, à montrer comment les auteurs anciens, et surtout ceux du XVII^e siècle, exprimaient les sentiments et les passions les plus naturels au cœur de l’homme, la tendresse paternelle et maternelle, l’amour, la jalousie, l’honneur; et comment ces sentiments sont exprimés de nos jours [...]. J’ai aimé à montrer, autant que je l’ai pu, *l’union qui existe entre le bon goût et la bonne morale*²³⁵. Je n’ai certes pas dû manquer à ce devoir, qui est la plus noble partie des fonctions du professorat²³⁶.»

²³⁵ Souligné par nous.

²³⁶ Saint-Marc Girardin, «Avertissement», *Cours de littérature dramatique*, tome I, Paris, Charpentier, 1839, p. 1-2.

De par cette association entre le «bon goût» et la «bonne morale», il apparaît à l'évidence que les universitaires sont demeurés plutôt indifférents à cet aspect de la théorie kantienne qui dissocie le goût tant de ses *a priori* moraux que de tout intérêt qui puisse y être lié, l'intérêt étant ici pour les membres du corps enseignant la satisfaction procurée au lecteur par la moralité de l'œuvre littéraire. Il semble, en outre, qu'ils ont préféré ignorer la leçon kantienne selon laquelle le goût est une affaire purement individuelle, ce qui exclut du coup la notion même d'un «bon goût», qui impliquerait une vision élitiste et qui réserverait le droit de juger à un nombre restreint d'individus compétents. «Les lecteurs même les plus défiants et les plus modestes sur leur esprit, ont raison de se confier à leurs impressions²³⁷» avait dit M^{me} de Staël, profondément influencée par la théorie kantienne. Il est toutefois à noter que, si les universitaires se lancent dans une vision élitiste, ils se basent non sur une règle objective mais sur un ensemble de règles élaboré au cours des siècles par un ensemble de réformateurs; ils lisent et prononcent leur anathème à partir d'un faisceau, comme les pères de l'Église avec la lecture de la Bible. Pour eux, tous les hommes ne sont pas égaux devant le livre et n'ont pas, par voie de conséquence, tous droit à l'appréciation. Dans leur devoir moral appliqué au domaine de la littérature, dans leur effort de former le goût de leurs étudiants, ou plutôt de le voir se plier, se conformer au goût classique (donc au goût du beau immuable), garant, quant à lui, de l'immuabilité de l'ordre social

²³⁷ M^{me} de Staël, «Préface de la première édition», *Œuvres Complètes de M^{me} la Baronne de Staël Holstein*, publiées par son fils; précédées d'une notice sur le caractère et les écrits de M^{me} de Staël, par Madame Necker de Saussure, tome V, Paris, Treuttel et Würtz, Libraires, 1820, p. xxxvij.

et politique établi, les universitaires ne peuvent que réfuter le postulat kantien qui nie l'existence de principes déterminants *a priori* du goût, la moralité et l'utilité demeurant deux des facteurs cruciaux dans la détermination du «bon goût» selon une vision classique du monde²³⁸. Par contre, le discours préfaciel des romantiques, fidèle sur ce point aux thèses de Kant, est libéré de tout souci de moralité, celui-ci étant même responsable de la corruption du jugement esthétique. Dans sa préface à *L'âne mort et la femme guillotinée*, Jules Janin se moque du rôle que se donne la critique et qui consiste à interroger l'auteur sur le degré de moralité de son œuvre en tant que critère de la valeur de celle-ci. Mettant en scène un dialogue entre lui et la Critique, Janin s'exprime ainsi : «Elle [la Critique] s'emporta violemment quand [elle] ne trouva pas une idée morale, pas un mot qui allât au-delà du fait matériel²³⁹...»

Et Théophile Gautier, dans l'une de ses nombreuses envolées dans sa préface de *Mademoiselle de Maupin*, va faire l'éloge du vice et de l'immoralité en poussant à l'extrême son sarcasme qui cible directement les critiques dont les jugements sont conditionnés par le degré de moralité de l'œuvre soumise à leur appréciation. Il

²³⁸ En réalité, ce qui se voit contesté par Kant, c'est l'esprit même dans lequel jugeait le classicisme, c'est l'irréversible validité des jugements à la Boileau, prononcés sans appel par des autorités consacrées en matière de goût, «au nom de la raison», dictés par le «souci de la vérité, du bon sens [...], mais aussi de la vraisemblance, de la mesure, de la bienséance, c'est-à-dire des moyens de représenter nature et vérité selon le goût du public» (Roger Fayolle, *op. cit.*, p. 38). Avec Kant, cette perspective change : le sujet qui assume le rôle de juge ne doit pas sacrifier son jugement à l'autel du goût public, de «l'opinion publique», comme on dirait aujourd'hui. Il ne se voit non plus obligé, comme c'était le cas dans la tradition classique, de conformer son jugement aux attentes des figures d'autorité de façon à leur plaire. Nous sommes loin de l'époque où «chacun sait que le *Moyse Sauvé* de Saint-Amant est un échec, *Horace* ou *Andromaque* une réussite [...] et juge selon ce savoir» (Gaëtan Picon, *op. cit.*, p. 231).

²³⁹ Jules Janin, «Préface», *op. cit.*, p. 34.

leur montre ainsi, à l'instar de Kant, que le jugement de goût devrait être un jugement désintéressé, libéré de tout *a priori* moral ou de toute autre chaîne qui pourrait le garder prisonnier de quelque satisfaction liée à un quelconque besoin, à un quelconque intérêt, ne méritant pas ainsi d'être appelé «esthétique».

En condamnant ladite immoralité – ou du moins le caractère souvent saugrenu, les données d'une littérature profondément enracinée dans le passé – de la thématique romantique, les critiques professionnels de la première moitié du XIX^e siècle interdisent aux écrivains l'accès à des sujets qui mettraient en péril le bien-fondé social. Ils semblent ainsi, contrairement à Kant, plus préoccupés par le contenu de cette thématique que par sa manipulation formelle. Sans doute parce qu'ils étaient persuadés, dans cette première moitié du siècle, qu'une révolution de ce type n'était pas encore possible dans le cadre socio-politique donné. C'est ce qu'ils essayaient d'éviter en exaltant des modèles discursifs classiques comme les seuls ayant atteint le paroxysme de la perfection : en incitant leurs étudiants à se limiter à une imitation respectueuse qui ne permettait pas l'épanouissement de l'imagination et, par conséquent, une réflexion originale qui pourrait s'avérer hostile aux structures sociales, ils contrôlaient la parole, et avec elle, la pensée. Toutefois, leur dénigrement des sujets de la littérature romantique ne demeure qu'une réaction mal placée, voire inutile, étant donné que la plupart des Romantiques partageaient, avec leurs adversaires, les mêmes valeurs sociales et politiques. C'est ce que va montrer d'ailleurs, sans aucun doute, l'année 1848 :

elle va révéler les vrais visages et va redistribuer les cartes qui s'étaient brouillées sous la monarchie de Juillet. Notons par exemple, en passant, qu'un grand nombre des défenseurs les plus ardents d'une littérature qui exclut toute considération d'ordre moral, abandonneront, en 1848, leur intransigeance vis-à-vis de la pratique des critiques en lesquels ils reconnaîtront désormais des alliés politiques précieux. Devant la menace d'une subversion sociale, ils vont pactiser avec leurs anciens ennemis littéraires ou, en tout cas, mettre de l'eau dans leur vin.

Mais si les universitaires, sensibles aux avertissements de Kant concernant les implications subversives que peut avoir le travail de la forme dans l'œuvre, ont essayé de combattre, ils ne s'en sont pas donné les moyens de l'empêcher, car ils ont combattu avec d'anciennes armes²⁴⁰ au lieu d'en fabriquer d'autres, après en avoir soigneusement mesuré les implications. Par contre, les écrivains feront de cet aspect de la pensée kantienne une exploitation originale, à la fois pédagogique et polémique, idéal berceau de la critique littéraire. Plus précisément, nous pensons que la particularité de leur esthétique, telle qu'elle se manifeste dans leur discours préfaciel critique, peut être lue, en grande partie, comme une exploitation originale de la théorie kantienne du génie et de sa production. Car, c'est en tant que génies que les auteurs revendiqueront l'annexion du champ de la critique.

«Il n'y a, en poésie, écrit V. Hugo dans sa préface aux *Orientales*, ni bons ni mauvais sujets, mais de bons et de mauvais poètes. D'ailleurs, tout est sujet; tout relève de l'art; tout a droit de cité en

²⁴⁰ Nous entendons par là notamment la rhétorique ancienne sur laquelle nous allons revenir lors de l'étude de la posture manifestaire des textes.

poésie. Ne nous enquérons donc pas du motif qui vous a fait prendre ce sujet, triste ou gai, horrible ou gracieux, éclatant ou sombre, étrange ou simple, plutôt que cet autre. Examinons *comment* vous avez travaillé, *non sur quoi et pourquoi*²⁴¹.»

Cette citation de Victor Hugo nous confronte directement au problème du travail de la forme par l'écrivain en tant que le lieu où se manifeste son génie. Les auteurs romantiques vont donc aller plus loin que Kant, qui borne l'action du génie uniquement dans le champ du faire, de la production artistique, et le rôle du critique uniquement dans la manifestation du goût. Les écrivains romantiques vont retenir ceux des théorèmes kantien qui leur permettront d'asseoir leur génie, mais transformeront radicalement ceux qui limitent leur accès au pouvoir évaluatif. Comme nous allons le voir plus en détail lors de l'analyse des textes, les auteurs romantiques vont s'adonner à un travail sérieux de la forme dans leur discours critique, en faisant de lui un vrai métadiscours sur les conditions, les moyens, les fins et les limites de la critique. Ils s'insurgeront de la sorte non seulement contre la limitation induite à laquelle Kant réduit le génie, en faisant du contenu le seul domaine d'application de son originalité, mais aussi contre le postulat kantien qui distingue nettement les compétences requises d'une part pour le processus productif et, d'autre part, pour le processus évaluatif, le premier étant le domaine du génie, le second, celui du goût.

²⁴¹ Victor Hugo, *op. cit.*, p. 496. C'est nous qui soulignons.

De la théorie kantienne du génie, les romantiques français vont retenir tout ce qui autorise l'élan de l'esprit créateur, l'exaltation du pouvoir de l'imagination, la mise en valeur de l'inspiration²⁴². Ils vont reconnaître dans les thèses de Kant²⁴³ concernant l'*exemplarité* des œuvres géniales un élément important de leur propre esthétique. Ils vont se servir de l'opposition établie par Kant entre l'originalité et l'esprit d'imitation²⁴⁴. Ils vont aussi adopter la thèse kantienne concernant ce que Schaeffer appelle le «caractère ontique paradoxal» de la production artistique du génie. «L'œuvre (géniale) représente la nature dans l'art, tout comme le beau naturel représente l'art dans la nature [...] Cette neutralisation de la dichotomie entre la nature et l'art en faveur de leur unité transcendante est au cœur même du projet romantique²⁴⁵» et sera comprise comme telle par les Romantiques français.

Par contre, les écrivains romantiques s'opposeront à l'autocensure à laquelle Kant oblige le génie : celui-ci devrait, selon le philosophe, soigner la présentation, la forme de son œuvre, pour qu'elle soit facilement reçue et

²⁴² Dans son *Histoire du Romantisme* (1872), Théophile Gautier se remémore ces élans : «Développer librement tous les caprices de la pensée dussent-ils choquer le goût, les convenances et les règles [...]; célébrer l'amour avec une ardeur à brûler le papier, sanctifier et déifier l'Art regardé comme second créateur, telles sont les données du programme que chacun essaye de réaliser selon ses forces, l'idéal et les postulations secrètes de la jeunesse romantique.» (Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme, suivie de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française, 1830-1868*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1927 [1872], p. 64).

²⁴³ Le lien des Romantiques avec Kant, médiatisé par l'œuvre de M^{me} de Staël, sera établi dans les pages suivantes.

²⁴⁴ « Et puis, imiter? Le reflet vaut-il la lumière? Le satellite qui se traîne sans cesse dans le même cercle vaut-il l'astre central et générateur? » dira V. Hugo dans sa préface de *Cromwell* (Victor Hugo, «Préface», *Cromwell*, tome III, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 67).

²⁴⁵ Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*, p. 65, 66.

favorablement évaluée par le public. On se rappellera les avertissements de Kant concernant une forme incongrue, sortant des attentes du goût qu'il semble ici assimiler au «bon goût» social : «Le génie ne peut que procurer une riche *matière* aux productions des beaux-arts; le travail d'élaboration à partir de cette matière et la *forme* exigent un talent formé à une école afin que l'usage qu'on en fera puisse soutenir l'examen de la faculté de juger²⁴⁶.» Le respect de la régularité – ou du moins d'un certain conventionnalisme formel – devrait ainsi s'ériger à une priorité du génie. Or, comme nous l'avons déjà dit, les Romantiques de la première moitié du siècle, loin de s'opposer à l'ordre établi, font une nette distinction entre l'ordre et la régularité, le premier impliquant un travail délibéré de la forme, la seconde constituant un facteur restrictif. Les Romantiques ont trouvé leur porte-parole en Victor Hugo lorsque celui-ci dit :

«Il faut bien se garder de confondre l'ordre avec la régularité. La régularité ne s'attache qu'à la forme extérieure; l'ordre résulte du fond même des choses, de la disposition intelligente des éléments intimes d'un sujet. La régularité est une combinaison matérielle et purement humaine; l'ordre est pour ainsi dire divin [...] Un homme ordinaire pourra toujours faire un ouvrage régulier; il n'y a que les grands esprits qui sachent ordonner une composition. Le créateur, qui voit de haut, ordonne; l'imitateur, qui regarde de près, régularise [...] L'art est une inspiration pour l'un ; il n'est qu'une science pour l'autre. En deux mots, et nous ne nous opposons pas à ce qu'on juge d'après cette observation les deux littératures dites classique et romantique, la régularité est le goût de la médiocrité, l'ordre est le goût du génie²⁴⁷.»

²⁴⁶ Emmanuel Kant, *op. cit.*, par. 47, p. 265.

²⁴⁷ Victor Hugo, «Préface», *Odes et Ballades*, *op. cit.*, p. 711.

En disant que «l'ordre est divin», V. Hugo déifie en réalité le travail intellectuel de l'auteur, il exalte le pouvoir non plus de la seule imagination, mais du travail assidu du créateur; il élève la confrontation de l'auteur avec les mots, la syntaxe, la structure de son texte au statut d'un critère indispensable pour la création d'une œuvre d'art qui mériterait la caractérisation «géniale». Ainsi, la forme sera annexée par les auteurs romantiques comme un domaine tout aussi légitime de l'action du génie que celui du contenu, peut-être même plus légitime étant donné la saturation de ce dernier, sa nature inévitablement épuisable. Écoutons ce que dit à ce propos Charles Nodier dans sa préface à *La fée aux miettes* :

«...Si on vouloit se prescrire, après quatre ou cinq mille ans de littérature écrite, la bizarre obligation à ne ressembler à rien, on finiroit par ne ressembler qu'au mauvais, et c'est une extrémité dans laquelle on tombe assez facilement [...] Si ce dernier reproche vous inquiéteroit cependant sur l'originalité de mon invention, je vous tirerois bientôt, mon ami, de cette crainte benévole, en déclarant avec candeur que l'idée première de cette histoire doit nécessairement se trouver quelque part. Quant à la *Fée Urgelle*, je vous dirai au besoin où l'auteur l'a prise, et où l'auteur l'a prise avant lui le conteur de fabliaux chez lequel il l'a prise, en remontant ainsi jusqu'à Salomon, qui reconnut dans sa sagesse qu'il n'y avoit rien de nouveau sous le soleil²⁴⁸.»

Le contenu épuisé «après quatre ou cinq mille ans de littérature écrite», la nouveauté réside désormais dans le travail du signe littéraire auquel vont s'adonner systématiquement et avec persévérance les écrivains romantiques de la première moitié du XIX^e siècle français dans leur discours préfaciel.

²⁴⁸ Charles Nodier, *op. cit.*, p. 13.

Pourtant, leur exploitation originale de la théorie kantienne ne va point se limiter à l'extension du champ d'application du génie dans le processus de création, mais va s'étendre aussi sur le domaine du goût, qui est le domaine de la réception de l'œuvre. Kant postulait que l'évaluation de l'œuvre d'art exige du goût. En assumant le rôle de critiques, les écrivains romantiques vont montrer à leurs adversaires, qu'ils accusent de n'être même pas des lecteurs avertis, comment se fait une critique qui veut être digne de ce nom. Ils vont se charger ainsi non seulement de la formation de leurs lecteurs, mais aussi de celle de leurs accusateurs. Dans le rapport qu'ils vont établir avec leurs lecteurs, les auteurs ne vont pas se contenter, comme c'est le cas chez leurs adversaires, d'imposer les clés qui assureront la bonne, la seule interprétation de leur œuvre, mais tout en posant la problématique du «comment lire», ils feront eux aussi acte de lecture, ils vont poser cet acte. Loin de se limiter donc à l'énonciation de postulats abstraits, ils vont donner par leur pratique un exemple concret, tangible, et vont ébranler par là les fondements sur lesquels est bâti l'édifice de la critique littéraire dans le cadre de l'enseignement universitaire. Ils vont contester la compétence pédagogique des critiques universitaires qui semblent ne pas préparer la jeunesse de façon adéquate à l'exercice de son esprit critique, la preuve en étant, pour les Romantiques, la difficulté qu'éprouvent les lecteurs de distinguer entre fiction et réalité, de faire la part des choses entre, par exemple, un contenu immoral et le comportement de l'auteur lui-même, se rangeant ainsi du côté de Sainte-Beuve quand il affirme : «Je puis goûter une œuvre, mais il m'est difficile de la juger

indépendamment de la connaissance de l'homme même, et je dirais volontiers : *tel arbre, tel fruit*. L'étude littéraire me mène ainsi tout naturellement à l'étude morale²⁴⁹.» Si ce n'était pas pour détruire cette façon restreinte de lire, acte doublé de la volonté d'anéantir l'ennemi et d'annexer complètement le champ de la critique, ils n'auraient sûrement pas accepté de quitter la noble pratique de la littérature pour une pratique qu'ils méprisaient et à laquelle ils ne s'adonnaient – comme Lucien dans les *Illusions perdues* de Balzac – dans la presse de l'époque qu'à contre cœur, parce qu'elle leur assurait les moyens de vivre²⁵⁰. Cela dit, les écrivains montreront, contrairement aux postulats de Kant, que le génie peut très bien exceller tant dans le processus de création que dans le processus de l'appréciation, car dans les deux cas, il s'agit d'un esprit fort.

Mais notre lecteur se demandera – et avec raison – s'il est légitime de voir dans ce débat qui a opposé, en France, les écrivains romantiques aux critiques

²⁴⁹ Sainte-Beuve, «Chateaubriand jugé par un ami intime», *Nouveaux lundis*, tome III, Paris, Michel Lévy et frères, 1865, p. 11.

²⁵⁰ Dans l'extrait suivant, Vignon rend compte de cette réalité qui exaspérait les artistes : «...Lucien! Il est beau, il est poète, et, ce qui vaut mieux pour lui, homme d'esprit; eh! bien, il entrera dans quelques-uns de ces mauvais lieux de la pensée appelés journaux, il y jettera ses plus belles idées, il y desséchera son cerveau, il y corrompra son âme, il y commettra ses lâchetés anonymes [...] Quand il aura, lui, comme mille autres, dépensé quelque beau génie au profit des actionnaires, ces marchands de poison le laisseront mourir de faim s'il a soif, et de soif s'il a faim.» (Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Canada, Phidal, 1995 [1843], p. 270-271). Et George Sand déplore les contraintes qui obligent les jeunes écrivains à s'adonner souvent à un métier auquel ils n'ont jamais vraiment aspiré : «Pauvres enfants! Jeunes lévites de l'art, flétris dans la fleur de votre talent par les exigences scandaleuses de la presse, vous qui eussiez été avec joie, avec douceur, avec amour, et avec profit surtout, les disciples des grands maîtres, ne craignez pas que je vous condamne sans pitié et que je méconnaisse ce qu'il y eut, ce qu'il y a peut-être encore de grand et de pur en vous!» (George Sand, «XI^e lettre d'un voyageur», *Lettres d'un voyageur*, chronologie et introduction par Henri Bonnet, Paris, Garnier-Flammarion, 1971 [1836], p. 311).

universitaires deux interprétations différentes des théorèmes kantien, développés et reçus en Allemagne; il va se demander s'il est légitime d'établir un lien si étroit entre les thèses des deux camps opposés et la théorie kantienne du jugement esthétique, compte tenu de la distance – dans le temps et dans l'espace – qui les sépare. Pour dissiper ces doutes justifiés, nous allons nous arrêter brièvement, comme nous l'avons déjà annoncé, sur l'exploration historique de l'influence de la théorie kantienne en France à l'aube du XIX^e siècle.

Dans son «Avant-propos» sur «la philosophie de Kant en France de 1773 à 1814», François Picavet montre, contrairement à l'opinion généralement admise selon laquelle la philosophie kantienne n'a été introduite en France que grâce à Villers (1801) et à M^{me} de Staël (1813), que l'intérêt porté à Kant remontait à 1789. Il avance que les travaux de Kant faisaient, au cours de la dernière décennie du XVIII^e siècle, le sujet de vives discussions et de féconds échanges à l'Université de Strasbourg où «les maîtres [...] étudi(aient) avec soin la *Critique de la raison pure*, la *Critique de la raison pratique*, qui parurent avant la Révolution et même la *Critique du jugement*, qui est de 1790²⁵¹». Une étude minutieuse des articles consacrés à Kant dans les journaux et les revues de l'époque²⁵², des correspondances entre Kant lui-même et des penseurs français,

²⁵¹ François Picavet, «La philosophie de Kant en France de 1773 à 1814», Emmanuel Kant, *Critique de la raison pratique*, nouvelle traduction française, Paris, F. Alcan, 1888, p. ii.

²⁵² «La célébrité de Kant, assure Maximilien Vallois, s'était étendue jusqu'à Paris avant 1801, comme l'attestent des articles insérés depuis 1795 dans le *Magasin encyclopédique* et dans la *Décade philosophique*, où se lit son nom. » (M. Vallois, *La formation de l'influence kantienne en France*, Paris, F. Alcan, 1924, p. 7).

des traductions et des commentaires²⁵³ consacrés à l'œuvre du philosophe allemand, amène Picavet à conclure que sa pensée était au centre des préoccupations philosophiques du début du XIX^e siècle : ceux des penseurs français qui embrassaient la pensée du «sage de Königsberg» voulaient introduire et faire connaître Kant au reste de leurs compatriotes; ceux qui s'y opposaient ne pouvaient néanmoins que reconnaître le caractère absolument novateur de sa philosophie²⁵⁴. Dans leur ouvrage intitulé *De Königsberg à Paris. La réception de Kant en France (1788-1804)*, François Azouvi et Dominique Bourel²⁵⁵ exposent quelques-uns des Mémoires de l'Académie de Berlin consacrés à la philosophie kantienne. Or, ces Mémoires étaient rédigés en français, et F. Picavet ne manque pas de mentionner qu'ils étaient «beaucoup lus» en France, ce qui a sûrement favorisé la propagation de la pensée kantienne en France. Bien que les auteurs soulignent que les ouvrages de la période critique de Kant n'ont été traduits que plus tardivement – la *Critique de la raison pure* en 1835 par Tissot; la *Critique du jugement* en 1846 par Barni; la *Critique de la raison pratique* en 1848 par le

²⁵³ «On traduisait en 1796 les *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, en 1798 le *Projet d'un traité de paix perpétuelle*, deux ans plus tard *La Religion dans les limites de la raison* [...] ; Degérando préparait des traductions plus importantes, exposait et critiquait le kantisme en 1799, en 1801, en 1805, en 1808...» (François Picavet, *op.cit.*, p. xxxv-xxxvi). F. Azouvi et D. Bourel multiplient les titres des traductions de l'œuvre kantienne (François Azouvi et Dominique Bourel, *op. cit.*, p. 10).

²⁵⁴ «Kant est un philosophe célèbre dont on peut fort bien ne pas [...] aimer certaines opinions [...] mais qu'on ne pourra jamais traiter avec légèreté» (Ginguené cité ici par F. Picavet, *op. cit.*, p. xx). F. Azouvi et D. Bourel nous apprennent que, dans un long article rédigé par Geoffroi Schweighäuser dans le premier numéro des *Archives littéraires de l'Europe*, «Kant occupe la première place et fait figure de classique, même si c'est pour le critiquer» (F. Azouvi et D. Bourel, *op. cit.*, p. 231).

²⁵⁵ François Azouvi et Dominique Bourel, *op. cit.*, p. 33-58.

même traducteur –, ils faisaient l’objet de plusieurs discussions et débats dès le début du XIX^e siècle. Jean Ferrari remarque que Keil, grand promoteur de la philosophie kantienne en France, a publié une *Notice* dans le *Magasin encyclopédique* en 1796 où «deux titres retiennent particulièrement (son) attention : les *Éléments métaphysiques de la science de la nature* (1786) [...] et la *Critique de la faculté judiciaire* (1790) dont il dit que “lui seul immortaliserait le nom de l’auteur”²⁵⁶»! Cette remarque de Keil montre que non seulement les postulats kantien dans la *Critique de la faculté de juger* devaient être connus bien avant la traduction officielle de l’œuvre, mais surtout qu’ils avaient déjà trouvé à se faufiler dans la pensée européenne et s’étaient déjà taillé un empire. Bien sûr, il faudrait noter que l’intérêt et l’estime des Français pour Kant et son œuvre – ou, au contraire, leur doute ou répulsion – valaient surtout au sujet des questions morales. Et cela était parfaitement justifié dans le contexte de l’après-Révolution où l’ordre, la foi, la religion, le sentiment du Devoir, la reconstruction de la nation sur de nouveaux fondements, la destinée de l’Homme se trouvaient au cœur des problématiques contemporaines²⁵⁷. Dans ce sens, la troisième *Critique* a dû retenir l’attention des penseurs français surtout par ses interrogations de ce type,

²⁵⁶ Jean Ferrari, «L’œuvre de Kant en France dans les dernières années du XVIII^e siècle», *Études philosophiques*, octobre-décembre 1981, p. 407.

²⁵⁷ Henri Vaugois retrace l’histoire et les enjeux de l’implantation de la morale kantienne dans les établissements universitaires français de la Troisième République : une preuve de plus que l’œuvre de Kant peut servir d’appui théorique à plusieurs thèses. C’est ainsi qu’il la lit en cherchant à établir «l’espèce d’harmonie préétablie [...] entre la morale de Kant et les nécessités pédagogiques, les nécessités d’éducation d’un État républicain qui, en France, était un État décatholisé» (Henri Vaugois, *La morale de Kant dans l’université de France*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1917, p. 71).

développées dans la deuxième partie de l'œuvre, consacrée au jugement téléologique. Pourtant, si M. Vallois dit que «les écrits français relatifs au kantisme les plus étendus et les plus nombreux portaient sur la *Critique de la raison pure*», il n'en est pas moins vrai que la *Critique de la faculté de juger* a retenu longtemps l'attention de penseurs tels Buhle et Schön et qu'elle a fait l'objet de plusieurs études et de plusieurs interprétations. Mais M. Vallois précise : «Ce n'est pas qu'on manquât d'exposés assez étendus de la dernière *Critique*; c'est que ceux dont on disposait manquaient de clarté²⁵⁸.» Or, n'est-ce pas ce manque de clarté dont auraient tenté de profiter les deux camps opposés – des Romantiques et des Universitaires – pour proposer et faire prévaloir leur propre interprétation de la théorie du jugement esthétique? Et ce faisant, n'auraient-ils pas en même temps essayé de remédier à ce problème?

Cela étant dit, la philosophie kantienne était discutée dans les milieux intellectuels, elle était commentée dans les journaux et les revues du début du XIX^e siècle. De plus, «l'Institut national de Paris faisait les plus grands efforts pour rendre justice à l'œuvre du maître²⁵⁹»; les trois *Critiques* étaient étudiées, comme l'avons déjà dit, à l'Université de Strasbourg, centre important qui favorisait l'échange entre les Allemands et les Français; le nombre des défenseurs

²⁵⁸ M. Vallois, *op. cit.*, p. 321.

²⁵⁹ P. Schrecker, «Kant et la Révolution française», E. Barker et al., *La Révolution de 1789 et la pensée moderne*, recueil publié par la *Revue philosophique de la France et de l'étranger* à l'occasion du cent cinquantième de la Révolution française, Paris, Alcan, 1940, p. 395.

de Kant se multipliait. Jean-Louis Cabanès insiste sur l'influence qu'a exercée la *Critique de la faculté de juger* sur Jouffroy et V. Cousin, surtout en ce qui concerne leur réflexion sur le sublime, qui sera un des soucis essentiels de la philosophie romantique²⁶⁰. Pourtant, nous devons convenir que c'étaient les représentants du corps enseignant qui étaient le plus sensibles à ce type d'influences.

Pour ce qui est des écrivains romantiques de la première moitié du siècle, en tant que groupe de lecteurs avertis, bien éduqués et intéressés, ils n'étaient sûrement pas indifférents aux échos du déferlement allemand. S'ils ont accès à toutes les sources ci-dessus, leur approche en comprend une où la théorie kantienne est déjà médiatisée par l'application : la lecture des écrivains allemands ou ayant subi l'influence allemande. M^{me} de Staël a été un des premiers écrivains (sans oublier Chateaubriand qui cite Kant dans le *Génie du Christianisme*²⁶¹) à exalter la nouveauté et la portée inestimable de la réflexion kantienne (*De l'Allemagne*). Pourtant, loin de rester fidèle aux enseignements de Kant, elle va les interpréter à sa manière, afin de repousser la rigueur et l'austérité qui régnaient en matière de foi religieuse et faire l'éloge de l'enthousiasme. Ainsi, elle modifiera volontiers le sens conféré par Kant lui-même au *sentiment* (ce qui est relatif aux sensations, ce qui est lié à l'expérience) pour en faire «le ressort» de

²⁶⁰ Jean-Louis Cabanès, «Les philosophes éclectiques et les doctrines esthétiques de Burke et de Kant : le sentiment du sublime», *op. cit.*

²⁶¹ François Picavet, *op. cit.*, p. xxxi.

l'*enthousiasme*, notion qui sera un des fondements de la littérature romantique, et par laquelle les écrivains français de la première moitié du XIX^e siècle vont justifier leur violation des codes rhétoriques préétablis, leurs transgressions²⁶² littéraires, leur droit à l'«infraction», au «dépassement» à l'«exagération, chacun selon son génie propre²⁶³». Voilà comment V. Hugo, lecteur passionné de *De l'Allemagne* de M^{me} de Staël dès l'âge de 12 ans²⁶⁴, conseille aux poètes de franchir toute limite afin d'exploiter à fond leur génie et donner issue à leur enthousiasme : «Poètes, voici la loi mystérieuse : Aller au-delà. Laissez les sots la traduire par *extra-vagare*. Allez au-delà, extravez. Soit, comme Homère, comme Salomon [...] Extravez avec ces doctes, extravez avec ces justes, extravez avec ces sages²⁶⁵.»

²⁶² Il faut entendre par «transgressions» les élans de leur imagination, leur volonté d'exalter la valeur de l'individualité dans le processus créatif, traduits par la mise en œuvre d'une rhétorique qui s'oppose au modèle aristotélicien, soit à une langue poétique systématiquement codifiée, laissant peu d'espace à l'imagination créatrice et à l'expression naturelle et spontanée. Il ne s'agit point de quelque volonté de renverser, par leur discours, l'ordre social et politique établi, mais seulement les modèles discursifs (rhétoriques) tels qu'ils se perpétuaient dans l'enseignement.

²⁶³ Jean Gaudon, «Vers une rhétorique de la démesure : "William Shakespeare"», *Romantisme*, n° 3, 1972, p. 78.

²⁶⁴ C'est dans la seconde édition française, celle de 1814, que le jeune Hugo va lire *De l'Allemagne*, en tant qu'élève à la pension Cordier. (Charles Dédéyan, «Orgines et enfance», *Victor Hugo et l'Allemagne*, «Bibliothèque de Littérature et d'Histoire», tome I, Paris, Lettres Modernes, 1967, p. 13). Quant à l'adjectif «passionné» que nous employons, celui se justifie non seulement par la recommandation de cette lecture à sa future épouse Adèle sept ans après sa propre lecture de l'œuvre (Victor Hugo, *Correspondance familiale et écrits intimes*, tome I (1802-1828), sous la direction de Jean Gaudon, Sheila Gaudon et Bernard Leuilliot, «Bouquins», Paris, Robert Laffont, 1988, p. 181), mais également par une connaissance profonde et plus générale de l'œuvre de Mme de Staël au point de lui faire des clins d'œil, trente-huit ans après son premier contact avec l'auteur. Preuve en est que, dans une lettre du 15 août 1852 adressée à Pierre-Jules Hetzel, Victor Hugo «regrette le ruisseau de la rue de la Fourche», ce qui est, comme le souligne Sheila Gaudon, un écho direct de M^{me} de Staël : «le ruisseau de la rue du Bac» (Victor Hugo-Pierre-Jules Hetzel, *Correspondance*, tome I (1852-1853), publication de Napoléon-le-Petit et de Châtiments, texte établi, présenté et annoté par Sheila Gaudon, Paris, Klincksieck, 1979, p. 127).

²⁶⁵ Victor Hugo, «Fragments réservés», *William Shakespeare*, *op. cit.*, p. 367.

En effet, Victor Hugo, ce «Dieu adoré», ce «Jupiter romantique» selon les expressions de Théophile Gautier²⁶⁶, va embrasser les idées exposées dans l'ouvrage monumental de M^{me} de Staël qui «fit connaître le ténébreux Kant dans quelques pages étincelantes de verve, bien mieux que Fichte et tous les disciples de l'Aristote allemand n'ont fait dans de nombreux commentaires²⁶⁷». Et si de nombreux contemporains de Hugo vont lui reprocher «d'avoir procédé à la compilation des idées [...] de M^{me} de Staël²⁶⁸», n'est-ce pas là contester le génie de notre homme en l'accusant de la pire des forfaitures que puisse commettre un esprit fort et auteur? Ce reproche en tout cas confirme la prégnance kantienne sur tous les intellectuels de l'époque, à un tel degré que cinquante ans après sa première réception, la philosophie de Kant ne cessera d'alimenter les conversations françaises. N'est-il pas étonnant, par exemple, que dans la correspondance d'Ernest Renan *seul* le nom de Kant est mentionné «parmi les penseurs allemands», comme le souligne Jean Balcou²⁶⁹? C'est le même Renan

²⁶⁶ Théophile Gautier, *Souvenirs romantiques : Hugo, Nerval, Balzac, Lamartine, Heine, Madame de Girardin, les Cénacles 1830, Baudelaire*, Paris, Garnier, 1929 [1872], p. 7 et 8.

²⁶⁷ Extrait d'un article de Bénaben dans le *Constitutionnel* du 6 avril 1817, cité ici par Ian Allan Henning, *op. cit.*, p. 271.

²⁶⁸ Jean-Marc Hovasse, «La préface de Victor Hugo», *Victor Hugo*, tome I, Avant l'exil (1802-1851), Paris, Fayard, 2002, p. 348. Ceci ne sera pas le cas, car Hugo va en faire une exploitation originale comme cela convient à son génie, mais il n'en restera pas moins que tant sa préface de *Cromwell* que celle des *Odes et Ballades* demeurent fort imprégnées de l'esprit général du livre *De l'Allemagne* : «Elles sont d'un homme qui a étudié attentivement et l'ouvrage même et les critiques dont il a été l'objet : il tire parti des aspects saillants de la polémique. Les passages de la préface de 1826, sur l'ordre et la régularité en littérature ; sur l'imitation et sur la pétrification de la routine, ne sont que le prolongement logique et une répétition des théories de M^{me} de Staël» (Ian Allan Henning, *op. cit.*, p. 319).

²⁶⁹ Jean Balcou, «Introduction», Ernest Renan, *Correspondance générale*, textes réunis, classés et annotés par Jean Balcou, tome I, «Textes de littérature moderne et contemporaine», Paris, Librairie Honoré Champion, 1995, p. 297.

qui, dans une lettre du 15 septembre 1842 adressée à sa sœur, écrira : «Si tu vas jamais à Königsberg, je te charge d'un pèlerinage au tombeau de Kant²⁷⁰», et qui, dans une autre du 23 mars de la même année adressée à François Liart, dira : «C'est surtout le Système de Kant qui me fait impression, et il est de fait que je n'ai rien vu de décisif contre sa philosophie, du moins jusqu'ici²⁷¹.»

Mais arrêtons-nous sur le lien qui unit V. Hugo et M^{me} de Staël, et à travers elle, notre auteur et Kant, sans mentionner l'initiation de Hugo à la philosophie kantienne grâce aux ouvrages de Victor Cousin²⁷². Il est vrai que V. Hugo ne se réfère explicitement ni à M^{me} de Staël ni à Kant dans ses préfaces, mais c'est peut-être là plus une question de fierté ou de susceptibilité nationale²⁷³ et donc un geste volontaire et conscient qu'une lacune qui siérait peu à un tel auteur. Comme le souligne Henning : «On aime à penser que les tendances de M^{me} de Staël, quoiqu'elles puissent avoir leurs origines immédiates en Allemagne, sont en dernier lieu d'inspiration française et à voir dans les idées de Kant sur le beau et le sublime des traces de *L'Esprit des lois* de Montesquieu²⁷⁴».

²⁷⁰ Ernest Renan, *ibid.*, p. 325.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 297.

²⁷² Dominique Peyrache-Leborgne, *op. cit.*, p. 16.

²⁷³ Ce qui explique d'ailleurs la réticence des milieux intellectuels et littéraires «classiques» des premières années de la Restauration au favorable accueil de l'ouvrage de M^{me} de Staël. Convaincus que leur ferme résistance, leur refus obstiné de voir la valeur, les mérites d'une littérature «ennemie» était le seul moyen de protéger la littérature nationale, les opposants des idées de M^{me} de Staël ne voulaient en fait qu'assurer à la littérature française son «hégémonie européenne» (Ian Allan Henning, *op. cit.*, p. 18).

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 354.

Hugo ne sera certainement pas le seul à faire siennes, tout en les travaillant, les actualisant et se les appropriant, les idées de M^{me} de Staël telles qu'elles sont exposées dans *De l'Allemagne* : c'est toute la jeune génération des années 1820 qui «saluera sans réserve le livre de M^{me} de Staël comme la révélation d'un nouvel univers²⁷⁵», dans lequel Kant «devient une référence philosophique²⁷⁶» non seulement pour la France, mais pour toute l'Europe. Prenons aussi le cas d'Émile Deschamps qui, dans la préface de la première édition des *Études françaises et étrangères*, non seulement va reprendre et élaborer au nom de la nouvelle école romantique de 1828, «avec confiance et presque scientifiquement, les arguments de cosmopolitisme qu'elle avait abordés avec timidité²⁷⁷», mais il va également théoriser l'importance de l'influence des littératures étrangères sur l'élaboration de la littérature française. Prenons aussi le cas de Lamartine qui, à maintes reprises, fera l'éloge du génie de M^{me} de Staël, sans mentionner l'«abondance des traces de l'ouvrage qu'on trouve parsemées dans toutes ses poésies²⁷⁸». De même, Nodier, Lamartine, Hugo, Deschamps, Villemain, Cousin, Quinet, chacun fera sa propre lecture de *De l'Allemagne* de M^{me} de Staël, exposant ainsi des éléments différents, ne retenant que ceux qui valent théoriquement ou servent la bonne cause. Chacun va développer à sa façon et selon son propre tempérament les aspects de la théorie staëlienne, écho original de la pensée kantienne. Ces lectures

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 80.

²⁷⁶ Dominique Peyrache-Leborgne, *op. cit.*, p. 16.

²⁷⁷ Ian Allan Henning, *op. cit.*, p. 346.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 301.

et relectures créatives qui multiplient les théories en démultipliant l'influence de la première, celle de Kant, font hommage à la conception même de la source, qui entrevoyait dans de telles pratiques l'exacte nature de l'individu aux prises avec une œuvre, faisant œuvre lui-même.

Ainsi, M^{me} de Staël prônera la supériorité du sentiment au détriment de la primauté accordée par Kant à la Raison, au raisonnement algébrique auquel se soumet toute sa démarche. Elle objectera que la morale ne peut pas être une vraie science telle que Kant aspire la voir, fondée sur des principes immuables, comme s'il s'agissait de mathématiques ou de physique. Mais si M^{me} de Staël a ajusté les thèses kantienne selon les orientations de ses propres visées, elle n'en a pas moins assuré la propagation de la philosophie de Kant en France, à un tel point que M. Vallois affirme : «Le succès que la valeur littéraire de son ouvrage lui obtint, contribua tellement à étendre en France le renom de Kant, que l'honneur d'y avoir introduit pour la première fois sa philosophie lui a été attribué par l'opinion²⁷⁹.»

Mais, comme nous le savons, cela n'était pas le cas, car la philosophie kantienne avait déjà pénétré en France bien avant 1814, et M^{me} de Staël n'était pas le seul écrivain à s'intéresser à l'œuvre de Kant et à en reconnaître les mérites.

²⁷⁹ M. Vallois, *op. cit.*, p. 236. C'est la thèse définitive qu'adopte également Dominique Peyrache-Leborgne en affirmant que si, sous l'Empire, «une chapelle germanisante se forme autour des "Idéologues" et commence à divulguer la pensée de Kant [...] le véritable point de départ est cependant la publication en France de *De l'Allemagne*, en 1814, après son interdiction en 1810.» (Dominique Peyrache-Leborgne, *op. cit.*, p. 16).

Dans son ouvrage *Goethe lecteur de Kant*²⁸⁰, Laurent Van Eynde traite de l'intérêt ou plutôt de la fascination inattendue que porte Goethe à la troisième *Critique* de Kant, dont il fait une interprétation tellement riche en conséquences que le préfacier du livre soutient que «Kant redécouvert grâce à Goethe» serait un titre plus approprié²⁸¹. En effet, comme le souligne Van Eynde, l'incompatibilité de la réflexion de Goethe avec la philosophie kantienne avant la parution de la *Critique de la faculté de juger* était une incompatibilité de principe, elle reflétait une «opposition originelle» entre l'auteur et le philosophe, ne serait-ce que parce que «la moralité qui [...] contraint la sensibilité et lui impose l'hétéronomie de la loi éthique définie par une raison abstraite, pourrait sans peine être assimilée au formalisme de la morale kantienne, dont le principe d'autonomie du sujet rationnel rend surtout la vie humaine étrangère à elle-même²⁸²». Il est donc étonnant de voir un adversaire déclaré de l'*Aufklärung*²⁸³, un auteur qui n'hésite pas à manifester sa méfiance pour les philosophes et qui développe son système par opposition à leur façon de procéder et à leurs thèses les plus fondamentales, rendre hommage à Kant, saluer le génie du philosophe de Königsberg pour sa *Critique de la faculté de juger*. Comment interpréter ce retournement de la part de Goethe? Comme une réfutation inexplicable de ses thèses initiales, comme une

²⁸⁰ Laurent Van Eynde, *Goethe lecteur de Kant*, «Perspectives germaniques», Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

²⁸¹ Jean Lacoste, «Avec Goethe, aux confins du kantisme», *ibid.*, p. vii.

²⁸² Laurent Van Eynde, *ibid.*, p. 65-66.

²⁸³ «La lecture de Werther nous renseigne sur l'opposition originelle de Gœthe à l' *Aufklärung*» (*ibid.*, p. 65).

contradiction inhérente à sa propre pensée, voire comme un aveu d'un déficit? Ou est-ce qu'il serait plus approprié d'y voir plutôt, par un décalage, une réponse à Kant par rapport à sa réflexion dans les deux premières *Critiques*? La réponse se trouverait quelque part entre ces deux extrêmes. Van Eynde étudie, à partir d'un riche matériel provenant de plusieurs sources différentes, la découverte – ou plutôt la redécouverte – par Goethe, un Goethe plus mûr que l'auteur des *Souffrances du jeune Werther* mais toujours aussi fidèle à ses positions ontologiques de cette époque-là²⁸⁴, de Kant, un Kant qui, seulement dans sa troisième *Critique*, accomplit exemplairement la fusion de l'art – et donc de l'homme – avec la nature (théorie du génie). Plus précisément, Van Eynde explique que, si Goethe s'acharnait contre la philosophie, c'était surtout parce qu'elle compartimentait en quelque sorte l'existence humaine, elle refusait de se donner une visée unificatrice de l'être humain.

«[...] La *Critique de la faculté de juger* me tomba heureusement sous la main et je lui dois une période très heureuse de ma vie. Je voyais là mes occupations les plus disparates se rejoindre, les productions de l'art et de la nature étaient traitées identiquement, le jugement esthétique et le jugement téléologique s'éclairaient mutuellement [...]. Les productions de ces deux mondes infinis devaient exister pour elles-mêmes, et les choses qui se trouvaient l'une à côté de l'autre pouvaient bien exister l'une pour l'autre, mais sans que l'on puisse y voir une intention²⁸⁵.»

²⁸⁴ «La critique acerbe de l'universalité abstraite restera une constante de l'œuvre goethéenne» (*ibid.*)

²⁸⁵ Goethe cité par Laurent Van Eynde, in *ibid.*, p. 68-69.

C'est dans la *Critique de la faculté de juger* donc que Goethe applaudit le projet unificateur de Kant, et où sa pensée, inscrite jusque là dans la réfutation de la philosophie, tend à «sa réconciliation possible avec une certaine philosophie²⁸⁶». Il va de soi que Goethe prendra ses distances nécessaires face à certains aspects de la théorie kantienne. Ainsi, ce sera surtout le développement de la théorie du génie par Kant qui va retenir l'attention de Goethe, et plus précisément le génie dans son rapport avec le goût («...dans le rapport fondateur du goût au génie se tisse déjà l'interdépendance originelle de la réceptivité et de la spontanéité [...]»²⁸⁷), ainsi que «l'effort d'unification de la nature et de la liberté sous le visage de la forme sensible de l'apparaître²⁸⁸». Il ne s'agit pas ici d'étudier en détail l'exploitation originale que Goethe va faire des théorèmes kantien tels qu'ils sont développés dans la troisième *Critique*. Tel n'est pas notre propos : il suffirait, pour notre enquête, de montrer que, dans la première moitié du XIX^e siècle, la lecture d'ouvrages, voire de chefs-d'œuvre littéraires, s'adonnant ne serait-ce qu'à une réflexion, ne serait-ce qu'à un hommage permettait d'aborder la théorie kantienne appliquée au domaine de la littérature. Et nous pourrions dès lors considérer que la réflexion littéraire sur le sublime et son exploitation originale par les Romantiques français comme une preuve.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 150.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 79.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 150.

Nous espérons avoir suffisamment montré le lien intime qui existe entre la critique romantique et la théorie kantienne qui porte sur le jugement esthétique, lien médiatisé bien entendu par des auteurs et des philosophes qui ont été profondément influencés par la philosophie kantienne et qui ont contribué à sa divulgation. Nous pensons également que le débat critique qui a opposé les Romantiques et les enseignants du corps universitaire dans la première moitié du XIX^e siècle ne peut pas être lu indépendamment de l'émergence du phénomène critique, de sa prolifération à cette même époque, de son nouveau statut en tant qu'activité institutionnalisée et professionnalisée. Or, cette confirmation du prestige et de l'importance de la critique en tant que discipline bien constituée dans le champ de la littérature se trouve en grande partie expliquée par la confirmation du jugement en tant que critère sur lequel doit se fonder «la légitimité d'une faculté supérieure de connaître²⁸⁹». Cette valorisation théorique (philosophique) dont bénéficiera dès lors, grâce à Kant, la faculté de juger est une condition nécessaire au développement de courants de pensée critique dont le heurt produira l'émancipation de cette dernière. Dans tous les cas, il nous semble que l'impact de la réflexion kantienne, dont les conséquences ne sont curieusement guère prises en compte par les études qui s'intéressent aux conditions de l'émergence de la critique littéraire, a dû être crucial. Et il est étonnant de voir que la plupart de ces études, tant les plus anciennes que les plus

²⁸⁹ Claude Piché, *Kant et ses épigones. Le jugement critique en appel*, «Bibliothèque d'histoire de la philosophie», Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1995, p. 61.

récentes²⁹⁰, ne consacrent pas un seul mot au rôle qu'a pu jouer la *Critique de la faculté de juger esthétique* dans la prolifération sans précédent de l'activité critique dès la fin du XVIII^e siècle. Comme si l'interrogation philosophique sur le jugement esthétique, la théorisation du goût, la valorisation du point de vue du spectateur étaient indépendantes de l'émergence d'une culture critique! Comme si seuls les facteurs prenant en compte le fonctionnement du dispositif de l'institution littéraire étaient responsables de la naissance de ce nouveau phénomène qui connaîtra son apogée au début du XIX^e siècle, «âge d'or de la critique littéraire²⁹¹» comme le qualifie Jean-Thomas Nordmann.

²⁹⁰ Cf. note 2 de l'Introduction générale. Ceci est d'autant plus étonnant que la réflexion kantienne a bénéficié, au cours des dernières années, d'un intérêt renouvelé qui ne cesse de croître.

²⁹¹ Jean-Thomas Nordmann, *op. cit.*, p. 7.

CHAPITRE 2

ROMANTIQUES ET UNIVERSITAIRES

«LA GUERRE EN TEMPS DE PAIX»

i) La condition universitaire en France dans la première moitié du XIX^e siècle

Avant de passer à l'analyse des textes de notre corpus, nous devrions répondre à des questions qui se posent d'emblée et qui concernent surtout les critères sur lesquels se fonde la sélection des textes qui seront retenus. Ainsi, nous répondrons à des questions du type : Quelles sont les bornes chronologiques de ce débat que nous nous proposons d'étudier et pourquoi sont-elles les plus pertinentes pour notre enquête? Pourquoi choisir d'aborder le discours critique des écrivains romantiques à partir de leurs préfaces, quand à l'époque qui nous intéresse ce sont surtout les journaux et les revues qui accueillent et nourrissent, de façon plus directe que les préfaces¹, le débat entre les Romantiques et leurs contradicteurs? Excepté les raisons déjà brièvement évoquées², y en a-t-il d'autres qui rendent le lieu de la préface le plus propice à accueillir le discours polémique des auteurs? Quel type de préfaces seront privilégiées? Sur quels critères baserons-nous la sélection du corpus? Lesquels des représentants du corps enseignant traduisent le mieux l'attitude de la critique érudite universitaire, hostile

¹ Nous pensons par exemple aux lettres que les deux camps opposés s'échangent et dont la presse assure la grande diffusion et renseigne à chaud sur les comportements.

² Voir l'Introduction générale et la troisième première du chapitre 1.

au renouveau littéraire? A quelles institutions universitaires appartiennent-ils? Quel rapprochement possible peut-il y avoir entre leur discours critique et celui des auteurs romantiques tel qu'il se met en place dans leurs préfaces? Les liens entre toutes ces questions sont inévitablement très étroits – comment séparer, par exemple, la justification de la sélection des textes des universitaires de celle des préfaces? –, mais pour des raisons pratiques d'organisation nous allons traiter d'abord de la question de la périodisation, ensuite nous allons tenter de répondre aux questions posées en ce qui concerne les universitaires et enfin nous allons nous attarder sur la problématique du lieu préficiel. Nous allons explorer les particularités et les antinomies inhérentes à ce type de discours et ferons ressortir le caractère manifestaire évident des préfaces de notre corpus. Ce dernier postulat nous amènera à étudier, dans le dernier chapitre, la rhétorique des textes sélectionnés, comme une des stratégies employées par les auteurs pour l'annexion du champ de la critique.

De point de vue de la périodisation, les dates limites admises seront les années 1824 et 1848. Choix en partie arbitraire, mais qui se voit justifié par des événements ponctuels, en rapport étroit avec le débat qui nous intéresse. Si nous choisissons comme point de départ de notre étude l'année 1824, c'est parce qu'elle marque le commencement «officiel», pouvons-nous dire, de la bataille, de la «guerre» comme va la caractériser Émile Deschamps³, entre les Romantiques et

³ Émile Deschamps, *op. cit.*

leurs adversaires, parmi lesquels les représentants du corps universitaire comptent au premier chef. Cette bataille a été inaugurée par le manifeste contre la nouvelle «secte», écrit par le directeur de l'Académie, Auger, et lu lors de la «séance solennelle de l'Institut», le 24 avril 1824 : «L'orage vient enfin d'éclater sur nous; les foudres académiques ont tonné, dit Deschamps [...] Voilà que [...] l'Institut fait annoncer une séance solennelle où, devant les quatre Académies rassemblées, on entendra un réquisitoire contre le romantisme⁴.» C'est donc en 1824 que les jeunes auteurs, identifiant dans les accusations d'Auger le dénigrement de leur propre poétique, seront tout naturellement portés à répondre aux attaques des représentants de l'école traditionaliste dont ils sont la cible. Ils vont donc chacun se lancer dans la bataille et former un front d'attaque commun contre leurs détracteurs. Si nous évitons de parler en termes de confrontation d'«écoles», de «genres» ou de «mouvements», et leur préférons les termes «représentants», «accusateurs», «Romantiques», c'est parce que la «guerre» sera une guerre d'individus, un débat éminemment politique – et donc idéologique – qui devra se dérouler sur la scène publique en plein milieu d'une période tout aussi politique que le débat qu'elle va susciter et nourrir. «La situation change, affirme F. Brunot, quand on peut qualifier des écrivains du nom de romantiques, qu'on peut juger et critiquer des romantiques⁵», c'est-à-dire cibler les personnes elles-mêmes, bien

⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁵ Ferdinand Brunot, *op. cit.*, p. 168.

identifiables dans la communauté littéraire. Ainsi, les soldats⁶ qui vont participer aux hostilités ne seront pas anonymes, leur identité sera bien connue. Les attaques seront prévisibles, exécutées avec précision à partir de stratégies calculées d'avance. Elles seront personnelles et signées, pas avec du sang, mais avec de l'encre. Toutefois, elles n'en seront pas moins dévastatrices, et les victimes n'en seront pas moins blessées. Si les séquelles ne seront pas irréversibles, la victoire assurera au camp qui l'aura méritée le privilège d'un règne sans partage sur la littérature française, passée et à venir. Cependant, tant que l'adjectif «romantique» n'accompagnera que des noms abstraits, tant qu'il ne sera pas utilisé pour caractériser des personnes «en chair et en os⁷», il ne peut pas y avoir de guerre. Il fallait donc que les attaques des adversaires de la nouvelle littérature puissent toucher directement les représentants de celle-ci pour qu'une guerre devienne possible, voire inévitable. Il fallait que les membres de la ou des écoles romantiques se sentent personnellement ciblés pour qu'ils acceptent de s'engager dans un débat, pour qu'ils éprouvent le besoin de se défendre et contre-attaquer.

Ferdinand Brunot nous rappelle en outre que la fondation du premier cénacle et des salons qui accueillent les jeunes poètes ne date que de 1824. Le choix du mot «cénacle», d'ailleurs, employé par Sainte-Beuve pour baptiser les rassemblements des poètes romantiques, fort religieusement connoté, cherche à

⁶ Nous pensons qu'il est justifié de nous servir d'un registre guerrier pour rester fidèle à l'esprit dans lequel Deschamps lui-même a rédigé sa préface.

⁷ Ferdinand Brunot, *op. cit.*, p. 171.

«établi(r) un parallèle entre les artistes romantiques et les premiers chrétiens persécutés à Athènes et à Rome⁸». Il renforce par conséquent le sens de solidarité, de fraternité qui devrait unir les «victimes», les «martyrs» de la nouvelle école face à l'inquisition que mène contre eux le camp des «persécuteurs». Il souligne que, si les visions des artistes romantiques sont souvent loin d'être uniformes en matière de politique, si leurs orientations stylistiques divergent, ils reconnaissent néanmoins leur mission comme sacrée et certainement commune, «par-dessus l'opposition des partis et des poétiques⁹», celle du «“poète saint, apôtre du mystère”¹⁰». Le même terme de «cénacle» s'oppose diamétralement à la caractérisation du groupe des Romantiques par Auger (il les avait taxés de «secte»). Si «secte» implique déviation, déraillement, hérésie, le choix du mot «cénacle» renverse les données pour souligner l'orthodoxie du dogme romantique, bien que celle-ci doive résider dès lors dans l'infraction aux règles préétablies, aspirant à devenir «le soutien spirituel et la conscience tragique d'une humanité désormais sans église¹¹». C'est de la même façon d'ailleurs que vont procéder les écrivains romantiques dans leur manipulation originale de la rhétorique ancienne, comme nous allons le voir dans le dernier chapitre.

⁸ Anne Martin-Fugier, *Les Romantiques. Figures de l'artiste 1820-1848*, «La vie quotidienne», Paris, Hachette, 1998, p. 91.

⁹ Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 340.

¹⁰ Anne Martin-Fugier, *op. cit.*, p. 91.

¹¹ Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 340.

Pour ce qui est de l'année 1848, elle va marquer la fin du débat virulent qui, pendant la période relativement stable de la monarchie de Juillet, a opposé les deux camps adverses au point de le faire croire insurmontable. Et quel spectateur ne s'est pas réjoui de voir les deux parties renoncer à un quelconque espoir de réconciliation? En 1848 pourtant, devant la menace inquiétante, pour la bourgeoisie dominante, du mouvement populaire, les combattants qui s'étaient pendant si longtemps acharnés les uns contre les autres vont se donner la main en signe de solidarité bourgeoise, car, en fin de compte, la guerre ne s'est déroulée que sur le champ littéraire, les joutes n'étaient que des joutes oratoires et les insultes, des ornements stylistiques¹². En outre, après 1848, le mouvement romantique, d'une part, décline sérieusement au profit de nouvelles orientations esthétiques; d'autre part, l'échec cuisant de la critique universitaire la pousse à abandonner son monopole et à se remettre aux mains du clergé. Peu de hasard dans le fait qu'en 1848 Nisard désertera le champ de bataille de la critique et rééditera ses anciens travaux, ce qui sera l'aveu de son détachement du champ littéraire pour investir le champ désormais plus porteur de la politique. Il abandonnera donc son devoir moral, qui a failli auprès de la jeunesse dévouée aux

¹² Les Romantiques qui avaient appuyé, par une nouvelle argumentation fondée sur une manipulation originale de la rhétorique classique, leurs transgressions littéraires, à l'épreuve de la transgression sociale de juin 1848, ils ont trouvé leur stratégie plus pernicieuse qu'utile et ont abdiqué, car elle s'opposait à leurs intérêts politiques. Peut-être ont-ils confirmé de la sorte le positionnement de Girardin, qui les accusait d'attiser la flamme de la révolution sociale par leurs orgies littéraires. «Comme on avait approuvé l'orgie dans les romans, déplore-t-il, on s'est trouvé faible contre ceux qui voulaient faire une orgie dans la société.» (Saint-Marc Girardin, «Causeries en Sorbonne», *Essais de littérature et de morale*, tome III, Paris, Charpentier, 1863 [1836], p. 372).

études littéraires, pour se consacrer à un autre public, dont fera désormais partie le plus grand nombre des écrivains romantiques.

Le choix donc de nos dates, tout en étant partiellement arbitraire, rend compte d'une part d'un début et d'une fin possibles du débat qui, dans la première moitié du XIX^e siècle, a opposé les écrivains à leurs juges les plus sévères, ceux qui se croyaient les plus compétents en matière de critique littéraire et qui voulaient continuer à être les seuls détenteurs du pouvoir «judiciaire» en la matière¹³. D'autre part, les bornes chronologiques admises ici correspondent à la période qui a vu l'apogée du (des) mouvement(s) romantique(s). Poussés donc à agir contre leurs accusateurs, les écrivains romantiques accomplissent une double mission pendant cette période : non seulement ils redéfinissent le champ de la critique littéraire, mais ils se défendent en même temps aux yeux de leur lectorat, aux yeux de ceux qui voyaient en eux leurs porte-voix. C'est entre les années 1824 et 1848 que le débat entre Romantiques et Universitaires, et critiques littéraires professionnels, est le plus féroce. Cela ne veut point dire que d'autres débats littéraires ne suivront pas, mais après 1848, les données de tout débat futur auront changé. Entre-temps, les écrivains romantiques auront réussi à annexer le

¹³ «Dans le mot "critique" on entend bien sûr l'écho du grec *krisis* avec ses connotations politico-morales, voire médicales. Mais il ne faut pas oublier le travail de la traduction latine, qui donne au *judicium* son sens résolument juridique. Tel est l'héritage de Rome, qui fait que le jugement est d'abord entendu comme l'acte de rendre un jugement, de statuer sur le cas, de prendre la "décision" finale.» (Claude Piché, *op. cit.*, p. 61-62).

champ de la critique en montrant leur supériorité sur leurs juges¹⁴. Ils auront également réussi à promouvoir leurs propres critères en matière d'évaluation esthétique, critères qui seront adoptés par leurs successeurs. Concluons cette longue justification : les années 1824 et 1848 sont deux tournants dans le rapport des écrivains à leurs juges et qui ont profondément influencé le cours des choses : elles reflètent des choix, des engagements de la part des auteurs qui vont déterminer les orientations esthétiques ultérieures.

Cela dit, bien qu'il soit habituel d'opposer la critique des artistes à celle des critiques professionnels, il n'en est pas moins vrai que les créateurs ne sont pas hostiles à l'existence de la critique – ce qui souligne encore plus le fait que leurs attaques ciblent des individus, et que leur hostilité ne s'adresse pas à la critique en tant que pratique. Dans sa «XI^e lettre d'un voyageur», G. Sand qualifie la critique de «sérieux et noble exercice», de «véritable devoir¹⁵» qu'elle estime et respecte, et dont elle reconnaît la valeur. Dans sa préface de *Cromwell*, Victor Hugo est heureux d'affirmer que le siècle touche «au moment de voir la critique

¹⁴ Le seul fait que les dictionnaires de l'époque retiendront comme partie de leur définition / explication du terme «critique» les insultes lancées par les écrivains romantiques à leurs adversaires, le fait qu'ils n'hésiteront pas à adopter exactement les mêmes termes utilisés par les auteurs pour décrire les compétences limitées de leurs juges sera révélateur de la victoire des créateurs contre les critiques «professionnels». «Un critique n'est bon que comme peut l'être un vieillard ou un eunuque», pouvons-nous lire dans le *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, clin d'œil – ou plutôt allusion explicite – à la préface de *Mademoiselle de Maupin* de Th. Gautier. (William Duckett (dir.), *Dictionnaire de la conversation et de la lecture : inventaire raisonné des notions générales les plus indispensables à tous*, tome VI, 2^e éd. entièrement refondue, corrigée et augmentée de plusieurs milliers d'articles tout d'actualité, Paris, F. Didot, 1873-1877 [article «critique»]).

¹⁵ George Sand, *op. cit.*, p. 309.

nouvelle prévaloir, assise [...] sur une base large, solide et profonde¹⁶». Il ne met nullement en question l'importance d'une activité qui, à ses yeux, peut même s'avérer profitable à l'épanouissement littéraire; il ne fait que souligner la nécessité de son renouvellement : «On comprendra bientôt, dit-il, que les écrivains doivent être jugés, non d'après des règles et des genres, choses qui sont hors de la nature et hors de l'art, mais d'après [...] les lois spéciales de leur organisation personnelle¹⁷.» Très nombreux sont d'ailleurs les écrivains qui collaborent aux journaux et aux revues de l'époque en donnant d'excellents articles de critique littéraire, dramatique, musicale, etc. Théophile Gautier, par exemple, a tenu la rubrique dramatique à *La Presse* de 1836 à 1849 où il s'est distingué par sa critique féconde, enthousiaste, indulgente, par son humour et la finesse de son esprit. Stendhal, Vigny, Musset, Sand collaborèrent eux aussi à *L'Artiste* en tant que critiques d'art¹⁸.

Mais si les écrivains reconnaissent la portée de la critique et le rôle important qu'elle peut jouer en tant que guide de l'écrivain ou dans la découverte de nouveaux talents, ils ne dénoncent pas moins toute «possibilité d'une analyse rationnelle de la création poétique¹⁹» et vont revendiquer la souveraine liberté du

¹⁶ Victor Hugo, «Préface», *Cromwell*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁷ *Ibid.*, p. 319.

¹⁸ Nous empruntons ces informations à G. Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains*, cinquième édition entièrement refondue et considérablement augmentée, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1880.

¹⁹ Anne Maurel, *op. cit.*, p. 9.

créateur. Ils vont surtout contester l'autorité d'une critique transcendante qui veut guider du dehors le travail de l'écrivain, à partir de tout un ensemble de codes préétablis. De toutes les critiques, la critique universitaire est celle qui inspire aux écrivains le plus d'horreur, car c'est surtout ce type de critique qui s'oppose le plus fermement, le plus obstinément au renouveau de la littérature, qui s'affirme par son esprit ultra-conservateur, qui conçoit le goût de façon très étroite, qui reste soumise au règne de l'esthétique classique²⁰ et délibérément tournée vers le passé. C'est cet aspect de la critique universitaire que déplore Albert Thibaudet dans ses «Réflexions sur la littérature. Les trois critiques» en écrivant que les Universitaires vivaient «en état de lutte contre ce qu'il y avait de nouveau et de vraiment progressif dans la littérature de leur temps²¹.» Si tranchante qu'elle soit, cette généralisation de Thibaudet ne traduirait-elle pas une tendance conforme en grande partie à l'idéologie même que sous-tendait l'institution universitaire?

Pour répondre à cette question de façon satisfaisante, il faut d'abord examiner ce que représentait l'Université dans cette première moitié du XIX^e siècle, quelles étaient les valeurs qu'elle prônait, quel type d'enseignement y était privilégié, quels étaient les critères de sélection de ses membres, etc. Une fois que

²⁰ Maurice Souriau insiste sur l'attitude particulièrement hostile de V. Hugo à l'égard de ce type de critique, qu'il «personnifie dans la Sorbonne, et contre laquelle il a fait tout un livre : "A quoi rêvait Sorbon, quand il fonda ce cloître Où l'on voit mourir l'aube, et les ténèbres croître?"» (Maurice Souriau, *La préface de Cromwell*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1897, p. 126).

²¹ Albert Thibaudet, «Réflexions sur la littérature. Les trois critiques», *La Nouvelle Revue française*, tome XIX, n° CXI, 1^{er} décembre 1922, p. 725.

ces questions auront trouvé leur réponse, nous serons mieux en mesure d'expliquer non seulement l'engagement entier des représentants du corps enseignant dans leur lutte contre les Romantiques, mais aussi le degré d'implication de ceux qui ont opté pour un positionnement plus nuancé, voire neutre²². Commençons par décrire ce qu'est l'«Université» telle qu'elle a été refondée par Napoléon en 1806 et «définitivement organisée en 1808²³». «L'université impériale regroupe [...] l'ensemble des établissements du secondaire et du supérieur et ne correspond en rien, ni dans sa composition ni dans son esprit, à ce que nous appelons aujourd'hui une université» souligne Christine Musselin²⁴. Rompant avec le modèle d'un enseignement supérieur décentralisé et autonome, mis en place par les législateurs après la Révolution, l'Université napoléonienne gardera presque intacts les établissements qui avaient

²² Cependant, la plupart des textes qui seront ici sélectionnés et étudiés vont souligner sans aucune équivoque ou malentendu l'étendue de l'engagement de leurs auteurs.

²³ Jacques Verger, *Histoire des Universités en France*, «Bibliothèque historique Privat», Toulouse, Éditions Privat, 1986, p. 263.

²⁴ Christine Musselin, *La longue marche des universités françaises*, «Sciences sociales et sociétés», Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 25. Le fait que l'auteur ne mentionne pas l'enseignement primaire n'est pas en réalité une omission dans la mesure où, comme le souligne A. Prost : «Au XIX^e siècle, la pièce maîtresse des structures pédagogiques françaises est l'enseignement secondaire, que Lucien Febvre appelait, non sans verve, le tout-puissant empire du milieu [...]. En fait, toute l'originalité du système éducatif français réside dans le règne incontesté de l'enseignement secondaire. Il occupe la majeure partie des études [...]; il prépare directement aux études supérieures spécialisées [...]; il tient lieu enfin d'un véritable enseignement supérieur des sciences et des lettres, qui n'existe guère avant 1880. A eux seuls, ces trois traits attestent la suprématie du secondaire.» (Antoine Prost, *op. cit.*, p. 21). André Tuilier insiste aussi sur le peu d'importance qu'accordait Napoléon à l'enseignement primaire : «Il se désintéressait apparemment de l'enseignement primaire qu'il n'avait pas l'intention d'inclure dans l'institution nouvelle. Aussi bien, pour être sûr que cet enseignement réponde aux objectifs de sa politique, il en laissa pratiquement l'organisation aux congrégations religieuses autorisées par le régime concordataire, c'est-à-dire aux Frères des Écoles chrétiennes pour les garçons et aux sœurs de Saint-Vincent-de-Paul pour les filles.» (André Tuilier, *Histoire de l'Université de Paris et de la Sorbonne*, tome II : de Louis XIV à la crise de 1968, Paris, Nouvelle Librairie de France, 1994, p. 249).

été créés avant elle (par exemple les grandes Écoles spéciales), mais exigera que ceux-ci soient «directement et entièrement dirigé(s) par le pouvoir central²⁵». La volonté de l'empereur était de «créer un ensemble susceptible d'être contrôlé par le pouvoir et de maintenir l'ordre social indispensable à la tranquillité publique et aux échanges économiques²⁶». Organiquement lié aux intérêts nationaux, le système éducatif napoléonien doit se mettre au service de ces intérêts et projeter la pensée de l'État. Et quel moyen plus efficace d'assurer la continuation de cette pensée que la distillation de ses valeurs à la jeunesse? «Les valeurs de civilisation sont essentiellement culturelles et non pas innées. Les générations qui ont procréé ou qui procréent encore éprouvent donc l'impérieuse nécessité de faire adopter leurs valeurs par les jeunes, afin d'en assurer la continuité²⁷.» Cette visée de la politique napoléonienne est soulignée par Louis Liard : «La Révolution, dit-il, n'avait vu que l'État enseignant, l'État maître d'école. Napoléon conçoit l'État doctrinaire, l'État chef d'école²⁸.» Mais c'est là que réside surtout la nouveauté de la réforme napoléonienne. Si nous voulons donc compléter la définition de l'Université, nous pouvons ajouter que ce qu'on appelait à l'époque «l'Université» ne correspondait guère jusqu'en 1850 environ qu'à une «Éducation

²⁵ J.-B. Piobetta, *Les Institutions universitaires en France*, «Que sais-je?», Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 11.

²⁶ André Tuilier, *op. cit.*, p. 249.

²⁷ Jean David, *Ils l'ont tous tuée l'école de Jules Ferry. Essai sur la crise scolaire*, Paris, L'Hartmann, 2000, p. 23.

²⁸ Louis Liard cité ici par Jacques Verger, *op. cit.*, p. 270.

Nationale [...] assortie d'un monopole étatique²⁹». Or, c'est ce monopole que «les partisans de la liberté d'enseignement ne lui pardonnent pas³⁰ [à Napoléon]» ; ce sont les dimensions «étatique, centralisatrice et uniformisante» de ses réformes³¹ qui vont lui coûter bien des amis et qui seront à l'origine de nombreux débats qui vont suivre.

Arrêtons-nous brièvement sur l'organisation interne de l'Université dont la Restauration va consolider le monopole sans vraiment y apporter de transformations radicales et que la monarchie de Juillet va équilibrer jusqu'à la fin du règne de Louis-Philippe où les choses vont changer. Si l'Université napoléonienne comprend théoriquement tous les degrés d'enseignement – du primaire au supérieur, «des écoles primaires aux facultés» –, les réalités qu'ils recouvrent ne correspondent plus aux nôtres. Prenons le terme de faculté. Sous la rubrique «faculté» du Grand Larousse du XIX^e siècle, nous lisons : «Les facultés ont succédé aux anciennes universités, mais elles en diffèrent profondément en ce qu'elles ne sont plus groupées ensemble, qu'elles constituent chacune un établissement particulier, et que toutes elles relèvent de l'Université, dont elles

²⁹ Charles Fourier, *Les Institutions universitaires*, «Que sais-je?», Paris, Presses Universitaires de France, 1971, p. 7.

³⁰ Félix Ponteil, *Histoire de l'enseignement en France. Les grandes étapes 1789-1964*, Paris, Sirey, 1966, p. 123.

³¹ Christine Musselin, *op. cit.*, p. 27.

font partie intégrante³².» L'enseignement dans les collèges et les lycées était censé correspondre à l'enseignement secondaire, tandis que les facultés – professionnelles et académiques – devaient fournir aux jeunes Français ce qu'on appellerait aujourd'hui «un enseignement supérieur». Et cet enseignement devait «expose(r) dans tout leur développement les plus hautes théories littéraires et scientifiques³³». Cependant, cela n'était pas le cas : cette distinction n'était pas nette. Par exemple, le système pédagogique de la faculté des Lettres et de la faculté des Sciences «prolongeait, comme le remarque A. Tuilier, [...] la tradition de l'Ancien Régime qui confondait les deux cycles d'enseignement – secondaire et supérieur – en attribuant aux collèges [...] la mission pédagogique proprement dite³⁴». Il a fallu attendre l'année 1836 pour voir l'interchangeabilité qui régnait entre «les études secondaires et les études de faculté³⁵» se transformer progressivement en une séparation entre ces deux types d'enseignement, seul le second se rapprochant cette fois de ce qu'on appellerait aujourd'hui «l'enseignement supérieur».

«Dans la pensée napoléonienne, dit Paul Gerbod, l'Université était formée par les lycées et les collèges communaux groupés en académies. Il s'y ajoutait quelques facultés de lettres et de sciences, à peine distinctes des lycées dont elles prolongeaient le cours des études. C'est dans ce sens étroit qu'est entendu dans la

³² Pierre Larousse (éd.), *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.*, tome 8, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1867.

³³ *Ibid.*, tome 7, article : «enseignement».

³⁴ André Tuilier, *op. cit.*, p. 274.

³⁵ Jacques Verger, *op. cit.*, p. 272.

plus grande partie du 19^e siècle le mot d'université et d'universitaires³⁶.»

Voici comment est décrit le rôle des facultés des Lettres dans le Dictionnaire

Larousse :

«Malgré le zèle et le talent des professeurs, elles sont loin d'être, comme en Allemagne et en Italie, le centre d'une forte vie intellectuelle. En province, elles ont en général fort peu d'auditeurs : ordinairement des dames ou des demoiselles plus ou moins jeunes, et quelques abbés qui semblent n'assister aux cours que pour constater si l'enseignement du professeur est conforme au *Syllabus* romain. Aussi leur plus grande utilité est-elle de faire passer les examens des aspirants au baccalauréat et de quelques candidats à la licence; parfois, on y soutient quelque thèse de docteur, de celles surtout qui ne sauraient se produire à Paris³⁷.»

À cela on pourrait ajouter une assez longue liste d'autres problèmes auxquels devaient faire face les facultés académiques, en commençant par leur fragilité. En effet, contrairement aux facultés professionnelles, les facultés académiques (les facultés des lettres et des sciences) sont à la merci de contraintes «purement administratives³⁸» qui décident même de leur existence. «A la Restauration, dit J. Verger, on supprime d'un seul coup dix-sept facultés des lettres et trois facultés des sciences, pour y substituer aussitôt de simples commissions chargées d'examiner les candidats au baccalauréat qui se composent

³⁶ Paul Gerbod, *La condition universitaire en France au XIX^e siècle*, «Paris. Université. Faculté des Lettres et sciences humaines. Publications. Série "Recherches"», Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 20.

³⁷ Pierre Larousse, *op. cit.*, tome 8, article «faculté des lettres».

³⁸ Jacques Verger, *op. cit.*, p. 273.

uniquement du personnel des lycées [...]»³⁹. Cette dépendance de la survie des facultés de facteurs extérieurs à leur fonctionnement interne est étroitement liée à un autre problème, celui de leur rôle, nettement limité par rapport à celui de l'enseignement secondaire : «L'Université impériale enferme les facultés françaises dans deux rôles restreints : au droit et à la médecine, la formation de ceux qui se destinent à ces professions; aux lettres et aux sciences, la collation des grades»⁴⁰. Comme le souligne Louis Liard : les facultés étaient «moins des corps enseignants que des corps d'examineurs. Là était leur fonction principale, leur raison d'être; le reste, c'est-à-dire l'enseignement, était en surcroît. Elles avaient avant tout à conférer le baccalauréat aux élèves des lycées qui répondraient sur les matières enseignées dans les hautes classes de ces établissements»⁴¹. Mais c'est en même temps le rôle des enseignants des facultés qui s'y voit réduit au minimum, ceux-ci se contentant de former des jurys de baccalauréat, au détriment de l'enseignement. Enfin, la docilité aveugle que les professeurs des facultés doivent aux décrets des inspecteurs, aux décisions des conseillers, de toutes ces instances que Paul Gerbod appelle «tyrannies» et qu'il distingue en «tyrannies

³⁹ *Ibid.*, p. 273.

⁴⁰ Christine Musselin, *op. cit.*, p. 25. Et cela, comme le souligne l'auteur, à une époque où «la réforme universitaire entreprise en Allemagne par von Humboldt pose les fondations d'un enseignement supérieur basé sur la liberté de l'enseignement et des études pour des universités chargées de transmettre des connaissances et de produire du savoir» (p. 25).

⁴¹ Louis Liard, «Faculté des Lettres», *L'Université de Paris*, Paris, Librairie Renouard, 1909, p. 95-96.

universitaires» et en «tyrannies étrangères⁴²» contribue à sa façon à diminuer le prestige de leur fonction / mission. Cela dit, il n'en reste pas moins que pendant la période qui nous intéresse, soit pendant la Monarchie de Juillet, cette situation évoluera au profit d'une valorisation progressive, bien que très lente et relativement peu importante encore, de l'enseignement supérieur. La mise en place d'une «politique de croissance qui porte surtout sur le secteur "académique" (chaires et facultés des lettres et des sciences)⁴³», le nombre considérable de tentatives réformatrices visant l'amélioration des programmes ainsi qu'une plus grande marge de manœuvre de l'enseignement supérieur manifestent un certain intérêt pour ce niveau d'instruction publique dont l'importance reste jusque-là considérablement restreinte. Et bien que «en lettres, licence et doctorat "ne diffèrent du baccalauréat qu'en degré et non pas en nature"»; bien que «baccalauréat, licence et doctorat ès lettres ne so(ient) que les puissances successives de la rhétorique⁴⁴», il n'en reste pas moins que les facultés académiques demeurent théoriquement placées au plus haut de la hiérarchie institutionnelle, étant donné que, pour pouvoir y enseigner, il faut posséder le plus

⁴² Les «tyrans universitaires» font partie intégrale du système d'instruction : il s'agit du Grand Maître, du Conseil royal de l'Instruction Publique, des bureaux de l'administration centrale, des inspecteurs des études, des recteurs et inspecteurs de l'Académie, etc.; les seconds ont en tête les notables et les parents des élèves qui, très souvent, n'hésitent pas à mettre de la pression directe et indirecte sur les représentants du corps enseignant en menaçant par exemple de les dénoncer, d'écrire des articles sur eux dans les journaux locaux, etc. (Paul Gerbod, *op. cit.*, p. 39-45).

⁴³ Jacques Verger, *op. cit.*, p. 284.

⁴⁴ L. Liard cité par Jacques Verger, *ibid.*, p. 273.

haut diplôme, tandis que pour enseigner au secondaire (aux lycées ou aux collèges), la licence suffit.

Mais ce qui se passe «en théorie» ne nous intéresse pas ici, et l'enseignement dans les facultés de la première moitié du XIX^e siècle ne correspondait nullement à un enseignement supérieur tel que nous l'entendons aujourd'hui. N'étant point structuré à partir d'un programme précis et strictement circonscrit, ne s'intéressant pas à vérifier les connaissances acquises par des contrôles, des devoirs ou des travaux pratiques, l'enseignement dans les facultés se faisait souvent sous forme de «Causeries» : «On a [...] rangé dans la catégorie des *causeries* les conférences sur des sujets variés, dont le goût semble vouloir se répandre chez nous» confirme le Larousse du XIX^e siècle⁴⁵. Si les termes «cours» ou «leçon» impliquent une certaine organisation et méthode, un processus évaluatif ainsi qu'une visée utilitaire, le terme «Causeries» sous-entend une certaine légèreté⁴⁶ en comparaison avec un enseignement méthodiquement préétabli, fondé sur des critères d'évaluation sérieux, cherchant la surveillance étroite de la population universitaire et exigeant une certaine constance dans la

⁴⁵ Pierre Larousse, *op. cit.*, tome 3, article «causerie».

⁴⁶ Il s'agit d'un type d'entretien, «qualité élégante et symptomatique de l'esprit français» où «les idées s'échangent sans apprêt, avec esprit, légèreté, abandon» (*Ibid.*)

présence et la participation des auditeurs⁴⁷. «Quelques professeurs y réunissent habituellement (dans la faculté des lettres de Paris) un certain nombre d'auditeurs bénévoles qui ont assez de loisir pour venir les entendre pendant une heure, de temps en temps⁴⁸.» De plus, si l'enseignement dans les lycées visait des étudiants qui se rapprochaient plus ou moins tant par leur âge que par le milieu social auquel ils appartenaient, le public des conférences dans les facultés se définissait par sa grande hétérogénéité. A croire Hippolyte Taine, les conférences dans les salles de la Sorbonne se faisaient «devant un public de jeunes enthousiastes et de vieux badauds⁴⁹». Dans sa biographie de Victor Cousin, Jules Simon souligne la grande diversité de la foule qui assistait aux conférences du philosophe «dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne⁵⁰» : jeunes, vieillards, savants, magistrats, ministres, amis ou ennemis du gouvernement, etc., et même des femmes. De même, les cours de Villemain, exemplaires d'une «critique parlée» pour utiliser un terme de Madeleine Ambrière, attiraient un auditoire aussi diversifié que la gamme des sujets sur lesquels dissertait l'éminent professeur avec sa verve bien connue. «Paris possède des facultés, mais pas de séminaires, ces laboratoires

⁴⁷ Françoise Douay-Soublin souligne que c'est seulement après 1845 que «l'obligation de publier à l'avance, par voie d'affiche transmise au ministère, l'intitulé, l'horaire et le programme des cours, leur confère(ra) une allure en peu plus régulière, encore que cette obligation ne soit pleinement suivie qu'après le début d'autonomie accordée aux facultés en 1875-77» (Françoise Douay-Soublin, «Y a-t-il renaissance de la rhétorique en France au XIX^e siècle?», S. Ijsseling. et G. Vervaecke (éd.), *Renaissances of Rhetoric*, Leuven, Leuven University Press, 1994, p. 77).

⁴⁸ Pierre Larousse, *op. cit.*, tome 8, article «faculté des lettres».

⁴⁹ Hippolyte Taine, *Les philosophes classiques du XIX^e siècle en France*, Paris, Hachette, 1895, p. 236.

⁵⁰ Jules Simon, *Victor Cousin*, «Les grands écrivains français», Paris, Hachette, 1887, p. 77.

littéraires du haut enseignement germanique. L'enseignement se réduit à un ministère de la parole, qui peut attirer les foules séduites par tel ou tel orateur réputé [...]»⁵¹.» Enthousiasmer le public, interagir avec lui, se faire une réputation, «paraître», comme le disait V. Cousin⁵², briller soi-même en étalant ses connaissances et en prouvant sa compétence sur le sujet de sa spécialité étaient quelques-unes des visées que se fixait le corps enseignant des facultés. Dans ce sens, les causeries dans les facultés avaient plusieurs points en commun avec les conversations et les lectures élitistes pratiquées dans les salons littéraires et mondains ainsi que dans les cénacles. En effet, ces rassemblements avaient plusieurs points en commun avec les «conférences mondaines» comme A. Prost appelle les causeries⁵³, à commencer par leur caractère culturel : il s'agissait d'occasions où ce qui primait était de briller tout en profitant du luxe et du jeu des idées, enrobées d'orgies de bons mots. Anne Martin-Fugier souligne l'importance des «lectures» littéraires dans les salons de l'époque comme étant un des moyens les plus efficaces pour la diffusion de la nouvelle littérature et le contact de talents naissants avec le monde de la littérature, du théâtre, de la presse. En favorisant l'échange, les salons mondains étaient les endroits qu'on fréquentait pour connaître et se faire connaître. La plupart des poètes et des auteurs dramatiques de l'époque y ont lu, avant de les publier, leurs œuvres devant des auditoires aussi

⁵¹ Georges Gusdorf cité ici par Françoise Douay-Soublin, *op. cit.*, p. 77.

⁵² C'était là une des plus grandes obsessions du philosophe éclectique, soulignée à maintes reprises par son élève et biographe Jules Simon.

⁵³ Antoine Prost, *op. cit.*, p. 223.

avides de les applaudir, aussi prêts à les embrasser que l'était pour les maîtres de conférence le public qui fréquentait les facultés. La ferveur des applaudissements avec lesquels le public accueillait V. Cousin, Villemain, et plus tard Jules Michelet dans la faculté des Lettres de Paris peut être comparée avec celle de l'auditoire des lectures faites dans les salons. A un tel point que Sainte-Beuve écrira, non sans indignation :

«On applaudit à tout; chaque mot qui scintille, chaque accident de la composition, chaque éclair d'image est remarqué, salué, accueilli. Les endroits qu'un ami équitable noterait d'un triple crayon, les faux brillants de verre que la sérieuse critique rayerait d'un trait de son diamant, ne font pas matière d'un doute en ces indulgentes cérémonies⁵⁴.»

Si, «au cours des siècles, les salons furent puissants», c'est parce que, comme le souligne Laure Rièse, «là se façonnaient les goûts et les modes, se formaient ou s'effondraient les réputations⁵⁵». On peut dire la même chose à propos des conférences données dans les salles des facultés, dont la qualité déterminait la renommée des professeurs et leur assurait des auditeurs fidèles, tout comme les qualités d'une hôtesse douée garantissait une foule dans son salon. En outre, la caractéristique qui, selon Flaubert, distingue les «causeurs supérieurs» dans les salons mondains – «ils vont du fait à l'idée générale, élargissent toujours, dégageant une sorte de loi, ne prenant jamais un événement que comme

⁵⁴ Sainte-Beuve cité par Anne Martin-Fugier, *op. cit.*, p. 112.

⁵⁵ Laure Rièse, *Les salons littéraires parisiens du second Empire à nos jours*, Toulouse, Privat, 1962, p. 10.

tremplin⁵⁶» – n'est-elle pas en même temps celle qui aidait à déterminer l'«enseignant supérieur»⁵⁷? Avec une différence non négligeable pourtant : si la causerie dans les salons est, selon Maupassant, «l'art de savoir tout dire avec intérêt, de ne jamais être ennuyeux, et de fuir surtout le monologue⁵⁸», l'art d'enseigner peut difficilement se passer de répétitions abondantes, se montrer plus agréable qu'utile, plus divertissant que studieux.

En effet, il serait naïf de croire que les causeries dans les salons, l'enthousiasme des réactions de l'auditoire des lectures littéraires ou la spontanéité des échanges entre les membres des cénacles puissent être lus en parallèle avec ladite spontanéité que générait l'enseignement des professeurs des facultés. Et cela parce que leur souci premier était, malgré tout, de faire – directement ou indirectement – l'éducation de leur public. Bien que, comme nous l'avons déjà vu, il ne s'agisse pas le plus souvent⁵⁹ d'un enseignement dans le sens de leçons bien circonscrites, il n'en reste pas moins que le rôle des universitaires est, de par leur statut, avant tout pédagogique. Dans ce sens, il serait naïf de croire à la «spontanéité» de leurs discussions ou de penser que l'amour pour la conversation qu'ils cultivaient était autre chose que leur fascination devant

⁵⁶ Flaubert cité par Laure Rièse, *ibid.*, p. 11.

⁵⁷ Si l'on nous permet cette contrefaçon.

⁵⁸ Maupassant cité ici par Laure Rièse, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁹ Il s'agit là d'une tactique assez généralisée mais pas unique : Jouffroy par exemple faisait une leçon et non pas une conversation.

leur propre éloquence et les élans d'une rhétorique qu'ils maîtrisaient parfaitement. Ils aimaient s'entendre parler et, comme le dit Jules Simon à propos de V. Cousin : «il faisait une conversation, mais à sa manière, c'est-à-dire en une série de monologues⁶⁰». Dans ce sens, l'impression qu'ils donnent de vouloir s'engager dans un vrai dialogue avec leur auditoire n'est, très souvent, que fausse et démentie par les techniques qu'ils utilisent et que nous allons examiner un peu plus loin. Contentons-nous pour le moment de rapporter ces paroles de J. Simon décrivant la façon dont V. Cousin percevait son rapport avec son public : «Le public, le vrai, celui qui était là, à côté de lui sur une chaise, et qui s'émerveillait que Cousin voulût bien se donner tant de mal à son intention, aurait été bien surpris d'apprendre tout à coup que Cousin ne pensait pas à lui, ou le regardait comme un parfait imbécile⁶¹.» Écoutons aussi la réponse de Laromiguière, professeur de philosophie à la Sorbonne, à une question on ne peut plus légitime de la part de ses étudiants. Il s'agit d'un cours de métaphysique où après plusieurs séances, le sens du mot «métaphysique» demeure toujours indéfini par l'éminent professeur, et pour lequel les étudiants demandent une définition.

«Mais qu'est-ce donc que la métaphysique? Bientôt on demandera : Qu'est-ce que c'est la logique? Qu'est-ce que la morale? Qu'est-ce que la philosophie? Ailleurs on demande : Qu'est-ce que l'éloquence? Qu'est-ce que la poésie? Qu'est-ce qu'une idylle? En quoi son essence diffère-t-elle de l'essence d'une églogue? Le *Télémaque* est-il un poème ou un roman? Le but principal de cette leçon est moins de vous dire ce que c'est que la métaphysique, d'en déterminer l'idée que de vous prémunir

⁶⁰ Jules Simon, *op. cit.*, p. 102.

⁶¹ *Ibid.*, p. 103.

contre cette habitude universelle de questionner, contre cette impatience de voir défini ce qu'il n'est pas encore temps de définir⁶².»

Si l'enseignement dans les facultés des lettres se fait en grande partie à partir de discussions, de conversations – truquées ou vraies –, il en va tout autrement pour l'établissement qui est chargé de l'instruction des futurs enseignants, qui est responsable de la formation des hommes qui «seront appelés aux chaires de l'enseignement supérieur⁶³» : l'École normale supérieure. La fonction de la première École normale, créée par la Convention le 9 brumaire de l'an III, était d'enseigner à ses élèves l'art d'enseigner les lettres et les sciences. Le décret relatif au but de l'institution posait : «Dans ces écoles, ce n'est pas les sciences qu'on enseignera, mais l'art de les enseigner; au sortir de ces écoles, les disciples ne devront pas être seulement des hommes instruits, mais des hommes capables d'instruire⁶⁴.» L'École normale n'a pas tardé de faire preuve d'un «esprit patriotique et démocratique⁶⁵», ce qui a amené sa suppression : «Quatre mois après qu'elle s'était ouverte, l'École de la Convention fut fermée⁶⁶.» Elle a été rétablie par Napoléon I^{er}, mais cette fois elle remplirait une fonction différente, elle ne serait plus un «établissement d'enseignement, analogue aux facultés créées

⁶² Laromiguière cité par Hippolyte Taine, *op. cit.*, p. 10.

⁶³ Pierre Larousse, *op. cit.*, tome 7, article «École normale supérieure».

⁶⁴ Lakanal, le rapporteur du projet de loi, cité ici par Pierre Larousse, *op. cit.*, article : «École normale supérieure».

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Louis Liard, *L'Université de Paris*, *op. cit.*, p. 118.

en même temps qu'elle⁶⁷», mais plutôt un «noviciat universitaire⁶⁸» : «vie commune, discipline de cloître, sorties absolument interdites, enseignement intérieur sans publicité, engagement de dix ans au service de l'Université⁶⁹». L'instruction des étudiants était confiée aux enseignants des facultés des lettres et des sciences. Supprimée encore une fois en 1822 sous la Restauration, elle ne sera rétablie que sous la monarchie de Juillet, période qui verra son apogée. Suivant le règlement de 1834 dont l'auteur était V. Cousin, l'enseignement comprenait trois étapes, trois niveaux successifs, chacun correspondant à une année d'études : «la première pour la révision des connaissances antérieurement acquises, la seconde pour l'acquisition de connaissances supérieures, la troisième pour la formation au métier, "en inculquant aux élèves l'esprit de critique, et en les exerçant à la pratique des méthodes"⁷⁰». Cette préparation assidue aux hauts postes d'enseignement exigeait incontestablement une excellente pratique et maîtrise des méthodes; toutefois, l'inculcation d'un esprit critique, qui aurait mis à distance les pratiques et la méthode mêmes, ne sous-entendait pas une véritable formation de personnalité. Il s'agissait bien d'inculcation, mais pas d'un esprit critique. Comme nous allons le voir un peu plus loin lors de l'analyse des méthodes d'enseignement privilégiées par la majorité écrasante du corps universitaire, il

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Pierre Larousse, *op. cit.*

⁷⁰ Louis Liard, *L'Université de Paris, op. cit.*, p. 120.

était difficile, voire impossible que celles-ci contribuent à la formation de personnes susceptibles de réformer le système où elles auraient à évoluer. La visée de ce prestigieux établissement étant la formation des futurs enseignants de la nation, celui-ci ne pouvait pas se fier à des méthodes d'instruction aussi fluides que l'enseignement oral des facultés.

Bien que, dans le contexte de l'époque, le terme «universitaires» soit réservé à la désignation du corps enseignant des lycées et des collèges, autrement dit des représentants du secondaire, étant donné que le rôle des enseignants des facultés était souvent interchangeable avec celui de leurs collègues dans les lycées, nous allons également employer ce terme pour caractériser les professeurs des facultés des lettres. Si le même terme, utilisé pour désigner le corps enseignant en 1806, sera maintenu ici pour qualifier les professeurs sous la monarchie de Juillet, c'est parce que le régime de Louis-Philippe n'effectuera pas de changement radical dans le système éducatif. Au contraire, il va conserver les mêmes lignes directrices que Napoléon avait mises en place et dont les successeurs avaient hérité sans les modifier. Le chef de la monarchie bourgeoise se verra même obligé de restaurer la politique centralisatrice de Napoléon qui aboutira dès 1831 à l'interdiction de «la création des universités régionales qu'on avait envisagées en 1815⁷¹» et qui «maintiendra l'institution dans le cadre

⁷¹ André Tuilier, *op. cit.*, p. 326.

napoléonien pour lui éviter de succomber sous les coups de ses adversaires⁷²». Nous pouvons même aller jusqu'à dire, avec L. Liard, que c'était sous la monarchie de Juillet que «pour la première fois le dessein de Napoléon est réalisé : un pouvoir et un corps enseignant en confiance mutuelle, s'inspirant des mêmes maximes, s'appuyant l'un sur l'autre⁷³». A. Prost confirme cette affirmation de Liard en disant que «la monarchie de Juillet apparaît [...] comme un premier apogée de l'Université [...] ; le nouveau pouvoir, libéral, fait confiance au corps enseignant, et le roi Louis-Philippe avait mis ses fils au lycée Henri IV⁷⁴». Mais rien que ce geste du roi de remettre l'instruction de ses enfants dans les mains des instructeurs publics prouve que le système éducatif sous la monarchie de Juillet est au moins aussi élitiste que celui envisagé par son inspirateur, et ne prêchera pas moins le conformisme à son système de pensée morale ou la subordination de l'enseignement aux intérêts de la classe ascendante.

En fait, le caractère élitiste de l'instruction publique va demeurer un des traits fondamentaux de la politique adoptée par la monarchie de Juillet, héritage direct de la conception napoléonienne. A. Tuilier écrit à propos :

«Auparavant, les révolutionnaires avaient toujours distingué les deux ordres d'enseignement pour faciliter le passage entre les écoles primaires et les écoles centrales et permettre à ces dernières d'avoir un recrutement plus démocratique que les anciens collèges.

⁷² *Ibid.*, p. 326.

⁷³ Louis Liard, *L'enseignement supérieur en France. 1789-1893*, tome II, Paris, Colin, 1888-1894, p. 179.

⁷⁴ Antoine Prost, *op. cit.*, p. 27.

Napoléon détruit en revanche le système de ses prédécesseurs en établissant un barrage infranchissable pour le peuple entre les écoles primaires d'une part, les lycées et les facultés d'autre part⁷⁵.»

L'enseignement⁷⁶ s'adresse donc aux élèves privilégiés, destinés à occuper des postes-clés dans la gestion du pays. Il s'adresse aux futurs employés de l'État, à ses futurs administrateurs comme à ses futurs enseignants, à ses politiciens comme à ses patrons. Il s'adresse donc à ceux qui seront, à leur tour, appelés à jouer un rôle de première importance – directement ou indirectement – dans la formation de la jeunesse, dans la direction de ses pas et l'orientation de sa pensée. Dans cette perspective, les jeunes doivent être dressés de façon à ce qu'ils deviennent les défenseurs de l'idéologie du régime qui leur a permis de suivre leur ambition, qui leur a donné accès à la réussite sociale, qui leur a offert la possibilité et les moyens de participer activement à la vie publique nationale. La formation académique de la jeunesse doit par conséquent obéir à des critères attentivement sélectionnés d'avance et en parfaite harmonie avec l'idéologie du gouvernement⁷⁷. C'est dans ce sens que l'élitisme dans l'enseignement va de pair avec un certain conformisme, avec un conservatisme qui maintient l'enseignement sous la tutelle de l'idéologie bourgeoise dominante.

⁷⁵ André Tuilier, *op. cit.*, p. 250.

⁷⁶ La datation que nous avons choisie exclut d'emblée l'enseignement primaire de nos préoccupations.

⁷⁷ A un tel point que les cours de Michelet, d'Edgar Quinet et de d'Adam Mickiewicz au Collège de France, devenus «le rendez-vous des opposants du régime», seront suspendus par le gouvernement de Louis-Philippe et les trois professeurs devront «respectivement quitter leurs chaires avant le 24 février 1848». (André Tuilier, *op. cit.*, p. 332).

Sans aucun doute, un des traits essentiels de l'institution universitaire pendant la monarchie de Juillet – comme tout au long du XIX^e siècle – était son conservatisme, son malaise devant le renouveau : «Le maintien des traditions intellectuelles et pédagogiques contribue [...] à uniformiser (et à scléroser) la culture universitaire» affirme P. Gerbod⁷⁸. Et cette culture, «immuablement fidèle à elle-même⁷⁹», a beau s'actualiser en «remont(ant) chaque jour à ses sources [...], elle ne se renouvelle guère⁸⁰». Le style de vie «anachronique» des universitaires se reflète dans leurs cours qui rendent hommage aux «vénérables traditions⁸¹». A un tel point qu'A. Prost souligne que «le mouvement littéraire du siècle se fait en dehors d'eux⁸²». En effet, tant le contenu des cours que le mode d'enseignement devaient rester fidèles à un modèle pédagogique millénaire que la spontanéité menaçait et dont seul l'esprit d'imitation et l'application aveugle de règles préétablies étaient en mesure d'assurer la survie : pour la majorité écrasante des pédagogues, «la spontanéité [...] est un danger plus qu'une promesse [...]». Pire encore, l'indépendance d'esprit [...] est néfaste pour la jeunesse⁸³. Dans leur effort d'assurer la continuité, les enseignants avaient intérêt à ignorer «la première finalité de l'enseignement» telle que Montaigne l'avait formulée et selon

⁷⁸ Paul Gerbod, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁹ Antoine Prost, *op. cit.*, p. 79.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Paul Gerbod, *La vie quotidienne dans les lycées et collèges au XIX^e siècle*, «Vie quotidienne», Paris, Hachette, 1968, p. 8.

⁸² Antoine Prost, *op. cit.*, p. 78.

⁸³ *Ibid.*, p. 9.

laquelle : «mieux vaut une tête bien faite qu'une tête bien pleine⁸⁴». Car une tête bien faite, capable d'une pensée originale, d'une réflexion autonome et authentique refuse de se limiter à la répétition stérile, à la mise en pratique aveugle de quelques procédés guidant du dehors le travail intellectuel. Au contraire, elle exige son droit à une réflexion critique indépendante, elle tolère la diversité et est ouverte à l'échange. Or le mode d'enseignement privilégié dans les établissements de la première moitié du XIX^e siècle empêche la formation d'un esprit critique, jure sa fidélité aux méthodes d'enseignement traditionnelles et avoue sa confiance inconditionnelle à une pédagogie qui, de par son caractère routinier et anachronique, assure la perpétuation des vieilles bonnes pratiques «dont l'inutilité est universellement reconnue», comme le dira Jules Simon en 1872 à propos des méthodes d'enseignement⁸⁵, toujours valides dans la deuxième moitié du siècle. Le choix des devoirs est sélectionné de façon à exclure tout dévoilement personnel de l'étudiant dans le processus d'apprentissage, toute implication de sa subjectivité, toute réflexion personnelle.

La mémorisation, l'application mécanique des règles de la rhétorique qui, fidèle à son ancienne rigidité, demeure un véritable empire tout au long du XIX^e siècle, sont des méthodes qui traduisent le principe de l'enseignement le plus

⁸⁴ Edgar Morin, *La tête bien faite. Repenser la réforme - Reformier la pensée*, «Histoire immédiate», Paris, Seuil, 1999, p. 23.

⁸⁵ Jules Simon cité par Paul Gerbod, *La vie quotidienne dans les lycées et collèges au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 125.

solide selon A. Prost : «éduquer, c'est former du dehors, à l'image d'un modèle, et non à partir des virtualités de chacun; c'est greffer un homme artificiel sur le faisceau des instincts naturels⁸⁶.» Dans son article intitulé «Pouvoirs de la rhétorique : théories de l'écrit dans la tradition scolaire», Daniel Grojnowski dénonce le rôle d'un tel enseignement qui, en encourageant les étudiants à «apprendre par cœur les meilleurs auteurs afin que des mots, des tours et des figures "s'offrent spontanément comme si l'on puisait dans les réserves d'un trésor"⁸⁷», aspire à perpétuer l'imitation des mêmes modèles qui faisaient autorité dans la tradition grecque et romaine. Les sujets de rédaction, assimilant l'exercice à un art raffiné d'accommoder les lieux communs et réduisant le travail des grands écrivains à l'art de manier plus ou moins brillamment ces lieux communs, imposent une écriture mimétique qui reflète un style de pensée «bien abrité au XIX^e siècle par le système scolaire⁸⁸». En effet, la perpétuation de la rhétorique classique⁸⁹ devient un des outils les plus efficaces pour la formation d'une jeunesse docile et respectueuse des traditions, d'une jeunesse qui, inspirée par le bon exemple de ses maîtres, sera plutôt encline à s'opposer au nouveau – littéraire et social. Étant par excellence la discipline «dont l'idéal conjoint étroitement les lettres et la morale [...] depuis la Renaissance jusqu'aux réformes

⁸⁶ Antoine Prost, *op. cit.*, p. 53-54.

⁸⁷ Quintilien cité par Daniel Grojnowski, «Pouvoirs de la rhétorique : théories de l'écrit dans la tradition scolaire», *Littérature*, n° 58, mai 1985, p. 113.

⁸⁸ Françoise Douay-Soublin, *op. cit.*, p. 88.

⁸⁹ Notre choix de l'adjectif «classique», et non pas «ancienne», pour parler de la rhétorique telle qu'elle est enseignée dans les établissements du XIX^e siècle sera expliqué dans le chapitre suivant.

de 1880, 1890 et 1902⁹⁰», la rhétorique affirme son hégémonie en jouant le premier rôle surtout dans l'enseignement secondaire : «Partout la Rhétorique est la plus élevée des classes en français-latin-grec; et nul ne peut s'y soustraire, même les futurs scientifiques⁹¹.» Prost ne manque pas de souligner, lui aussi, que rhétorique et «pédagogie morale» sont parfaitement assimilables dans la philosophie et la pratique de l'enseignement universitaire au cours du XIX^e siècle. Car ce sont surtout les exercices de rhétorique qui, tout en donnant à l'élève la fausse impression d'une certaine créativité de sa part, ne font en réalité que réduire sa participation à un minimum et borner son potentiel et sa créativité à un exercice de pure élocution : «La rhétorique, dit Barthes, n'est plus du tout une logique, mais seulement une *couleur*, un ornement qu'on surveille étroitement au nom du "naturel"⁹².» Ainsi pratiquée, elle devient «pur verbalisme et hypocrisie⁹³», le reflet même de «l'hypocrisie de la morale bourgeoise⁹⁴», garante et guide des valeurs de l'enseignement. Prenant nettement position contre un tel enseignement qui laisse très peu de place à l'imagination de l'élève, Prost condamne cette philosophie pédagogique, exemplairement mise en œuvre dans le cours de rhétorique :

⁹⁰ Françoise Douay-Soublin, «Les recueils de discours français pour la classe de rhétorique», *Histoire de l'éducation*, n° 74, 1997, p. 151.

⁹¹ Françoise Douay-Soublin, «Y a-t-il renaissance de la rhétorique en France au XIX^e siècle?», *op. cit.*, p. 89.

⁹² Roland Barthes, «L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire», *op. cit.*, p. 192.

⁹³ Jean Molino, «Quelques hypothèses sur la rhétorique au XIX^e siècle», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 80, n° 2, avril 1980, p. 182.

⁹⁴ Antoine Prost, *op. cit.*, p. 53.

«Les élèves n'ont pas à dire ce qu'ils pensent comme ils le pensent, mais ce qu'il est convenable de dire en appliquant les règles rhétoriques. On ne leur demande ni d'inventer ni de disposer des idées, tout juste de les amplifier. Le discours est le "développement" d'une "matière" longue et détaillée, que dicte le maître et à laquelle il ne faut rien changer : il suffit de la mettre en phrases harmonieuses⁹⁵.»

Il s'agit, pour les professeurs, moins d'avouer leur confiance en un certain type d'enseignement que d'inculquer aux jeunes une certaine mentalité hostile à la remise en question de ce qui leur est présenté sous forme de cours *ex cathedra*. Il s'agit plus de conditionner les réactions de leurs élèves que de soumettre leur pensée à un exercice critique. Et c'est exactement ce qu'assurent les méthodes d'apprentissage pratiquées par les enseignants et exaltées par les manuels scolaires, non seulement en lettres, mais aussi en sciences, en histoire, en philosophie, etc. P. Gerbod dit que le cours n'est autre chose que «monologue disert ou amplification oratoire⁹⁶».

«En histoire, rapporte-t-il, en sciences et en philosophie, les maîtres dictent de longs développements. [...] Certains se contentent de démarquer plus ou moins grossièrement un manuel. En philosophie, le dialogue oral se présente dans la première partie du siècle sous la forme d'un cahier entièrement rédigé sous la dictée du maître avec demandes et réponses, souvent encore en latin [...]. Les élèves sont passifs, prennent au vol la parole magistrale⁹⁷.»

⁹⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁹⁶ Paul Gerbod, *La vie quotidienne dans les lycées et collèges au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 123.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 123-124.

Même après de sérieuses transformations en matière d'enseignement, le professeur en 1882 «regrette et regrettera toujours les déclinaisons et les conjugaisons latines qui remplissaient toutes ses classes⁹⁸» et, en 1871,

«le rapport de la commission d'enquête [...] sur l'enseignement de l'histoire et de la géographie n'est guère optimiste : la méthode est à peu près partout la même [...] : un résumé dicté que les élèves apprennent et récitent à la classe suivante, un développement oral de ce résumé qui sert de texte à la rédaction que les élèves doivent apporter également à la classe suivante...⁹⁹.»

Ce type d'enseignement, répétitif, mimétique, pratiqué dans les collèges et dans les classes supérieures des lycées, responsables de la formation des élites de la nation, n'était pas non plus inconnu aux facultés et à l'École normale supérieure qui préparait ses étudiants au concours de l'agrégation pour leur confier, ensuite, l'enseignement de la progéniture bien née du pays. Écoutons comment Charles Bigot, élève de Nisard à l'École normale, rend compte de l'anachronisme de l'Université, reflété dans un enseignement résolument tourné vers le passé, fait à partir de longs monologues, souvent plus préoccupé par la forme que par le contenu¹⁰⁰.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 124.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 124.

¹⁰⁰ Irving Babbitt écrit à propos de Villemain : «His instinct was not so much to consider things in themselves as with a view to their oratorical effect [...] He has even been accused of thinking first of a fine phrase and then of what he was going to put into it.» (Irving Babbitt, *The masters of modern French criticism*, Boston ; New York, Houghton Mifflin Company, 1912, p. 85). Baudelaire ne dit pas autre chose : «Villemain obscur, pourquoi? Parce qu'il ne pense pas. Horreur congéniale de la clarté, dont le signe visible est son amour du style allusionnel. La phrase de

«L'Université résistait aux novateurs littéraires de 1830; elle leur résista longtemps, elle leur résistait toujours durant les premières années du second Empire. On s'obstinait à ne guère voir en Victor Hugo qu'un malfaiteur littéraire, le dépravateur du goût français. Quand on nous citait quelques vers de lui dans les classes, ce n'était guère que pour nous citer quelques vers ridicules, pour décocher à son adresse quelque épigramme [...] On nous tenait, avec soin, éloignés de toutes les questions modernes, de toutes les questions qui passionnent et qui sont, à cause de cela même, les questions vivantes. L'École normale était bien, vraiment, comme on se plaisait à nous le dire un séminaire; un séminaire à l'époque d'une retraite, d'où l'on éloignait autant que possible tous les bruits du monde. Deux détails, à eux seuls, en diront plus long que tous les développements : l'*Histoire de France*, de Michelet, avait été retirée de la bibliothèque, comme constituant une lecture dangereuse; un de mes camarades a été puni pour avoir introduit dans l'école un numéro de la *Revue des Deux Mondes*, et ce numéro, il l'avait apporté, le malheureux! pour y lire un article de M. Caro, notre maître de conférences de philosophie¹⁰¹.»

C'est sur ce point que converge l'enseignement du plus grand nombre des représentants du corps universitaire. Plus précisément, s'ils ne partagent pas tous le même absolutisme, la même intransigeance qu'un Nisard ou un Girardin, si leurs positions sont d'habitude plus nuancées et leurs affirmations plus subtiles, leur enseignement n'en reste pas moins ancré dans le «culte de l'antiquité et du grand siècle¹⁰²», nourri par des valeurs qui appartiennent à une ère lointaine. De plus, s'ils ne se précipitent pas tous pour jeter leur anathème sur les Romantiques,

Villemain, comme celle de tous les bavards qui ne pensent pas [...], commence par une chose, continue par plusieurs autres, et finit par une qui n'a pas plus de rapport avec les précédentes que celles-ci entre elles. D'où ténèbres. Loi du désordre.» (Charles Baudelaire, «L'esprit et le style de M. Villemain», *Œuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, tome II, Paris, Gallimard, 1976, p. 197).

¹⁰¹ Charles Bigot cité ici par Étienne Equey, *Désiré Nisard et son œuvre. Étude de critique littéraire*, thèse de doctorat en philosophie, Berne, Staempfli & cie, 1902, p. 11-12.

¹⁰² *Ibid.*, p. 78.

si certains côtoient les milieux des artistes, leur seul statut leur interdit une véritable complicité avec les écrivains. Ils forment ainsi, contrairement aux journalistes, une caste, une instance à part, bien isolée, difficilement conciliable avec le mode de vie et la façon de penser des artistes. Rien que leurs habitudes quotidiennes, dictées par les attentes de la société dont ils sont censés former les élites, les réduisent à un genre de vie presque monastique qui non seulement accepterait difficilement leur interaction avec les créateurs romantiques (puisqu'ils étaient une «secte»), mais qui envisagerait une telle possibilité comme un péché mortel :

«Les universitaires, souligne A. Prost, vivent en marge de la société, comme en une terre étrangère [...] Finis leurs cours, ils retrouvent la chambre meublée, la pension de famille, ou leur foyer, et ils n'en sortent guère. L'opinion publique, qui ne les accueille pas, les surveille, et tout écart serait vite remarqué : on attend d'eux qu'ils vivent la vie "grave" et "digne" qui sied à leur robe. Aller au café ou fumer dans la rue est un mal noté. Les universitaires se conforment donc à cette image et vont de leurs leçons à leurs livres, en bons pères de famille. Peu de réceptions ou de mondanités : on fréquente des collègues, on participe parfois aux sociétés savantes locales : au total, une vie bien retirée¹⁰³.»

Les artistes peuvent s'identifier assez facilement avec le corps journalistique – rival moins menaçant que les professeurs –, ne serait-ce que parce que c'est un milieu qui leur est accessible, qui leur permet de gagner leur vie, avec lequel ils sont familiers et dans lequel ils peuvent briller en tant que critiques et se faire connaître comme écrivains. Mais si la critique journalistique s'élève,

¹⁰³ Antoine Prost, *op. cit.*, p. 77.

dans la première moitié du XIX^e siècle, au rang d'une activité professionnalisée¹⁰⁴ sérieuse dont le mérite et l'importance sont généralement admis, il lui faudra encore franchir plusieurs étapes avant de s'ériger en une véritable institution littéraire, sûre de ses fins et de ses moyens. Par contre, le corps enseignant, s'inscrivant dans une longue tradition, bénéficie d'un statut institutionnalisé incontestable. Comme le souligne Pierre Bourdieu : «En tant que détenteurs d'une forme institutionnalisée de capital culturel, qui leur assure une carrière bureaucratique et des revenus réguliers, ils [les professeurs d'université] s'opposent aux écrivains et aux artistes¹⁰⁵.» Cela dit, dans leur discours critique préfaciel, les écrivains romantiques ne se sentent pas moins investis d'une mission pédagogique, ils ne se considèrent pas moins les détenteurs légitimes d'une forme de capital culturel qui, afin de s'imposer, doit d'abord s'institutionnaliser, asseoir sa légitimité, prouver sa raison d'être. Or, pour ce faire, les protagonistes du mouvement ne peuvent pas tout simplement œuvrer «à côté» de leurs adversaires comme semble le suggérer David Jean : «Plus que succession, dit-il, il y a cogestion, puisque l'arrivée d'une nouvelle génération dans la vie active, ne signifie aucunement la mise hors jeu de la précédente¹⁰⁶». Mais, si cela est une évidence, ce ne l'est toujours qu'après coup. La «cogestion» dont parle David ne

¹⁰⁴ L'exemple de Sainte-Beuve qui, par son travail hebdomadaire, fait de la critique littéraire une véritable carrière en explorant, pour la première fois dans l'histoire littéraire de la France, des voies qui jusque-là lui étaient étrangères, suffit à lui seul à montrer le niveau de professionnalisation qu'avait atteint la critique littéraire dans la presse de l'époque.

¹⁰⁵ Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, «Le sens commun», Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 55.

¹⁰⁶ Jean David, *op. cit.*, p. 23.

peut être que la conséquence inévitable – sûrement regrettable des deux côtés – d’une bataille qui n’a pas su déterminer de vainqueur, mais ne peut pas être le résultat voulu. Dans le cas de notre problématique, cela est encore plus flagrant, car la guerre entre Romantiques et Universitaires ne correspond pas nécessairement à une guerre entre générations, mais entre deux groupes d’individus, chacun de ces groupes représentant une approche pédagogique et une mentalité incompatibles, mais tous les deux prétendant exercer un règne sans partage en matière de critique littéraire. Il s’agit plutôt, pourrait-on dire avec Shelly Yahalom, de la lutte entre deux «positions systémiques différentes¹⁰⁷», chacune correspondant à un type de discours bien défini dans le système littéraire : celui des universitaires, conservateur, hostile au renouveau, correspondrait à ce que Yahalom appelle la «position centrale» du système, position qui lui donne «un pouvoir de censure et de sanction¹⁰⁸»; quant à celui des Romantiques, il correspondrait à une «position marginale», le «priv(ant) de cette capacité opérationnelle¹⁰⁹». Occuper le centre du système, s’arroger le pouvoir de légiférer, devenir la seule autorité en matière d’évaluation littéraire : voici le but des écrivains romantiques de la première moitié du XIX^e siècle. Il ne faudrait pas pourtant croire que leur volonté d’annexer le champ de la critique «institutionnalisée» serait une dérive inattendue et parasitaire. Au contraire, «ce

¹⁰⁷ Shelly Yahalom, *op. cit.*, p. 112.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

geste contestataire serait même prévu par le système qui le programmerait en quelque sorte¹¹⁰. Car le système littéraire est sujet à des renouvellements constants : «La stabilité paraissait-elle parfois durer, s'installer même? Ce ne pouvait être qu'un mirage¹¹¹.» La mise en œuvre de stratégies d'annexion du «centre systémique» par le groupe novateur garantirait ainsi l'équilibre même du système qui, une fois le centre occupé par les contestataires marginaux aussitôt transformés en combattants d'arrière garde, ferait appel à un autre groupe novateur qui, à son tour, exigerait le renversement de la situation à son propre profit.

En choisissant d'opposer le discours critique des Universitaires à celui des écrivains romantiques, nous allons en réalité opposer deux types de discours que l'organisation et l'utilisation des outils langagiers différencient. Dans ce sens, nos postulats de départ, d'une part que les écrivains romantiques ont avec leurs adversaires beaucoup plus de points communs qu'ils n'ont de différences et, d'autre part, que leur hostilité ne s'adresse point à la Critique comme pratique, mais plutôt au pouvoir institutionnalisé que celle-ci assure à leurs adversaires, se trouvent renforcés par la volonté des Romantiques de voir leurs propres critères en matière d'évaluation esthétique devenir les seuls critères valables : institutionnaliser la critique artiste. Mais avant de passer à l'étude des textes du

¹¹⁰ Jeanne Demers et Line McMurray, *L'enjeu du manifeste / le manifeste en jeu*, «L'univers des discours», Longueuil, Québec, Le Préambule, 1986, p. 55.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 54.

corpus proprement dite des deux camps, nous allons d'abord nous arrêter sur la problématique de la préface comme le lieu qui cristallise le mieux l'imagination et les revendications des écrivains romantiques.

ii) Le discours préfaciel des écrivains romantiques

Dans sa thèse de doctorat consacrée aux préfaces allographes des romans de femmes du XIX^e siècle, Rachel Sauvé¹¹² ne manque pas de souligner la prolifération de la pratique préfacielle au siècle romantique. De même, l'étude diachronique de *La métamorphose de la préface* à partir d'un corpus romanesque par Michèle Shale¹¹³, confirme que c'est surtout le XIX^e siècle qui a exploré, sous ses formes les plus diverses et les plus originales, les particularités de ce type de discours inscrit, pour des raisons que nous allons examiner un peu plus loin, dans l'«ambiguïté». Et si c'est dans une préface que Mallarmé parle, en 1886, de «désir indéniable à (s)on temps de séparer le double état de la parole¹¹⁴», il le fait en héritier d'une pratique mise en place et exploitée déjà par les Romantiques de la première moitié du siècle. A cette pratique, désormais ancrée dans les mœurs littéraires, correspond aussi certainement le «désir de séparer», si l'on se reporte

¹¹² Rachel Sauvé, *De l'éloge à l'exclusion. Les femmes auteurs et leurs préfaciers au XIX^e siècle*, «Culture et société», Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2000.

¹¹³ Michèle Shale, *La métamorphose de la préface : étude diachronique des préfaces des romans français*, thèse, Université de San Diego en Californie (UCSD), Département de littérature, 1986.

¹¹⁴ Stéphane Mallarmé, «Avant-dire», René Ghil, *Traité du Verbe*, textes présentés, annotés, commentés par Tiziana Goruppi, Paris, A.-G. Nizet, 1978 [1886], p. 69.

au geste de dissociation de la poétique du champ du faire, pensée et réalisée par les écrivains de la première moitié du siècle. Mais ce legs reste, mesuré à l'aune de la pratique mallarméenne, au stade de l'inclination, les préoccupations de ce dernier le conduisant à s'intéresser à «l'état de la parole» et à réfléchir à une esthétique fondée sur une dichotomie de cet «état de parole» double. Telle n'est pas la préoccupation de Hugo lorsqu'il s'interroge sur l'objet «préface» quelques décennies avant ; il écrit, dans une note au «Reliquat de Littérature et philosophie mêlées» :

«Une préface [...], c'est la cloche d'un livre. C'est elle qui plonge le plus hardiment dans les nuées qu'amoncelle la critique. C'est elle qui dit aux passants l'heure qu'il est dans la littérature, c'est elle qui [...] attire la foule aux mystères qui s'accomplissent dans l'intérieur de l'édifice¹¹⁵.»

Ces paroles de Hugo ainsi que l'utilisation de la préface par Mallarmé résument exemplairement non seulement l'intérêt de tout un siècle pour le discours préfaciel, mais aussi l'importance et la complexité de ce type de discours ayant emprunté, au cours des siècles, autant de noms différents (prologue, avis, avis au lecteur, avertissement, note, notice, prolégomènes, avant-propos, dédicace, introduction, etc.) qu'il a rempli de fonctions. Ainsi, il nous semble impératif, avant de les rapprocher, de bien distinguer leurs approches. Plus précisément, nous pensons que la préface devient pour Mallarmé l'instrument d'une dichotomie qui sera autre que celle des auteurs de la première moitié du siècle.

¹¹⁵ Victor Hugo, «Reliquat de Littérature et philosophie mêlées», tome IV, *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 899.

Ainsi, l'auteur de l'«Avant-Dire» au *Traité du Verbe* de René Ghil distingue, avant toute chose, deux sortes de langue, une langue que nous qualifierions aujourd'hui de «courante», de «communicationnelle» et que lui qualifie de «brute» et d'«immédiate» et une langue «essentielle» qui s'incarnerait en la poésie. Dans ce contexte, la préface sert à renseigner, à éclairer le lecteur sur la poétique de l'auteur qui, étant ésotérique et hermétique, ne peut être comprise que par une élite. Le but du discours préfaciel est donc, dans ce cas, d'expliquer à l'instance réceptrice la poétique de l'auteur en langue courante, comprise par le commun des mortels. La «séparation» dont traite Mallarmé est, par conséquent, une dichotomie opérée au sein même de la langue. Par contre, le discours préfaciel des auteurs de la première moitié du siècle sert plutôt à séparer deux pratiques qui faisaient partie intégrante de l'œuvre littéraire. Ainsi, en dissociant la poétique de l'œuvre, ce qui est une première rupture avec la tradition littéraire, opérée grâce au basculement conceptuel en philosophie de l'art à l'esthétique, les auteurs de la première moitié du XIX^e siècle inaugurent une poétique manifestaire qui, après 1848, deviendra un discours critique doublé d'une réflexion esthétique qui, cette fois, retourne à l'œuvre ou bien qui est réalisée dans l'œuvre elle-même. Bien que la perception de l'œuvre d'art ne soit pas, dans la critique des Romantiques de la première moitié du siècle, exercée dans la littérature comme elle le sera à l'époque de Mallarmé, il nous semble que la poétique manifestaire des Romantiques des années 1830, mise en place dans leur discours préfaciel, constitue l'étape intermédiaire nécessaire au plein développement de la critique

littéraire telle qu'elle sera pratiquée dans la seconde moitié du siècle et telle que la connaît notre époque dans sa pleine institutionnalisation et professionnalisation. C'est dans ce sens, nous semble-t-il, que nous pouvons concilier le «souci de séparation» dont traite Mallarmé avec celui qui avait préoccupé la génération précédente, et qui est en effet récurrent tout au long du XIX^e siècle. Car, disons-le encore une fois, la critique, en tant qu'interprétation commentée, a toujours existé et avait même connu un grand essor au XVIII^e siècle.

Une fois ce postulat établi, nous allons examiner, dans un premier temps, les raisons qui nous semblent expliquer la prédilection, de la part de nos auteurs, pour la préface – et plus précisément pour la préface autographe – afin de développer leur discours critique qui veut rivaliser avec celui, institutionnalisé, des représentants du corps enseignant. Dans un deuxième moment, vu que les préfaces des auteurs s'inscrivent dans un contexte polémique et contestataire, nous allons montrer que la perturbation des *topoi* préfaciels classiques par les écrivains romantiques nous permettra de rapprocher leur discours d'un type de discours particulier, celui du manifeste, et d'examiner jusqu'à quel degré le système littéraire a pu tirer profit de l'opposition de ce discours manifestaire à celui des universitaires, que nous qualifierons de «proto-critique», étant donné qu'il s'inscrit dans la continuité de la pratique du commentaire. Le rapprochement du discours préfaciel des écrivains du discours-manifeste justifiera également,

dans le chapitre suivant, le choix de la rhétorique comme notre outil théorique de base pour l'analyse des textes.

Commençons par expliquer brièvement pourquoi un nombre croissant d'études qui portent sur la préface insistent pour la présenter comme un lieu hautement ambigu et problématique, comme un type de discours intéressant mais dont la complexité se pose d'emblée comme un de ses traits essentiels, comme une de ses caractéristiques inhérentes. En fait, le caractère problématique du discours préfaciel résulte en grande partie à la fois de son emplacement et de sa temporalité, sources de confusion et d'«ambiguïté fondamentale *a priori*»¹¹⁶. Ainsi, la préface est décrite par Gérard Genette comme une «“zone indécise” entre le dedans et le dehors, [...] sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune “frange du texte”¹¹⁷». Lecointre et Le Galliot relèvent le problème du temps de l'écriture de la préface comme étant un aspect bien particulier à ce type de discours : «Se donnant comme un *avant-texte*, disent-ils, la préface semble le plus souvent produite dans un *après l'écriture*»¹¹⁸.» Comme le souligne d'ailleurs Jacques Derrida :

¹¹⁶ Simone Lecointre et Jean Le Galliot, «Texte et paratexte. Essai sur la préface du roman classique», Seymour Chatman, Umberto Eco et Jean-Marie Klinkenberg (éd.), *Panorama Sémiotique : actes du premier congrès de l'Association internationale de sémiotique*, New York, Mouton, 1979, p. 666.

¹¹⁷ Gérard Genette, *Seuils*, «Poétique», Paris, Seuil, 1987, p. 8.

¹¹⁸ Simone Lecointre et Jean Le Galliot, *op. cit.*, p. 666.

«Pour l'avant-propos reformant un vouloir-dire après coup, le texte est un écrit – un passé – que, dans une fausse apparence du présent, un auteur caché et tout puissant, en pleine maîtrise de son produit, présente au lecteur comme son avenir. Le pré de la préface rend présent l'avenir, le représente, le rapproche, l'aspire en le devançant, le met devant¹¹⁹.»

Il s'agit donc pour le préfacier d'opérer un double geste en apparence contradictoire : récapituler et en même temps annoncer, «anticiper» l'œuvre : «L'avant-propos, la préface, le prologue, etc. sont un genre de textes qui sont à la fois rétrospection de la lecture sur l'écriture et anticipation de l'écriture sur la lecture¹²⁰.» Il s'agit en même temps pour la pratique préfacielle d'avouer sa fluidité, son hybridité, la perméabilité de ses limites, étant donné que la préface n'est «ni tout à fait distincte du texte, ni tout à fait identique au texte, ni tout à fait critique, ni tout à fait créatrice¹²¹».

Une autre ambiguïté importante de ce «seuil», de ce «paratexte» qu'est la préface, ambiguïté décuplée en ce qui concerne les préfaces autographes et qui contribue à qualifier ce lieu de «problématique», réside dans la situation de communication paradoxale qu'elle établit entre l'auteur et son lecteur. En effet, comme le suggère D. Jullien, c'est la légitimité même de la préface qui est – ou qui devrait être – remise en question par le destinataire du schéma

¹¹⁹ Jacques Derrida, «Hors-livre», *Dissémination*, «Tel quel», Paris, Seuil, 1972, p. 13.

¹²⁰ Fernand Hallyn, «Aspects du paratexte», Fernand Hallyn et Maurice Delcroix (dir.), *Méthodes du texte : introduction aux études littéraires* *Méthodes du texte*, Paris, Duculot, 1987, p. 210.

¹²¹ Dominique Jullien, «La préface comme auto-contemplation», *Poétique*, n° 84, novembre 1990, p. 499.

communicationnel. Et cela parce qu'elle truque en quelque sorte un type de communication, de relation qui devrait être transparente et honnête. N'est-ce pas la communication elle-même entre l'auteur et le lecteur qui est mise en péril quand l'auteur de la préface – qui est en même temps l'auteur de l'œuvre – s'efforce d'«imposer», comme le dit Jullien, sa propre lecture à son lecteur qui, «supposé innocent», préférerait avoir un rapport vierge avec l'œuvre? Car, comme le souligne, Jullien : «Ce qui est pour le lecteur une anticipation est pour l'auteur une rétrospection¹²².» Cet aspect problématique et paradoxal de la situation de communication où l'auteur interviendrait en tant que le seul détenteur de la vérité, en tant que le seul capable de jeter de la lumière sur la vérité de ses intentions, ou de tenir l'unique discours vrai est également soulevé par Michel Foucault qui ne voit dans «la volonté de vérité¹²³» que l'affirmation indiscutable d'un «pouvoir». Dans ce sens, il qualifie cette «volonté de vérité» de «prodigieuse machinerie destinée à exclure¹²⁴» et, dans notre cas, cette exclusion ciblerait le lectorat de l'œuvre littéraire ; celui-ci serait d'emblée supposé limité dans ses compétences interprétatives, et de par là même le droit de faire sa propre lecture et critique de l'œuvre lui serait implicitement restreint, pour n'être réservé qu'à l'unique détenteur du sens «vrai, intentionnel et originel¹²⁵». Tactique qui menace

¹²² *Ibid.*, p. 500.

¹²³ Michel Foucault, *L'ordre du discours : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971, p. 22.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Paul Ricœur, «La métaphore nuptiale», *Penser la Bible*, «Couleur des idées», avec la collaboration d'André Lacocque, Paris, Seuil, 1998, p. 413.

le principe fondateur du rôle de la préface autographe qui cherche avant tout à établir et à maintenir le contact de l'auteur avec son public, ne serait-ce que dans une visée purement commerciale, en particulier «à une époque où l'écriture est en voie de devenir un gagne-pain¹²⁶». De plus, si, comme le dit Ora Avni, les préfaces «attribuent à ce qui suit, le "texte" proprement dit, une valeur de vérité¹²⁷»; s'il est vrai que «tout discours préfaciel du moment qu'il met en scène ou qu'il trahit une voix référentielle ou sui-référentielle (e.g. un je de l'auteur), se réclame d'une certaine vérité¹²⁸», ne traduit-il pas en même temps l'insuffisance du texte lui-même à exprimer cette vérité? Pourquoi, se demande Ora, revenir, dans un deuxième texte, sur un sens qui devrait être mis en acte dans l'œuvre elle-même et dont la puissance devrait être bien supérieure à celui qui n'a qu'un entre-deux pour se développer et s'affirmer? Question légitime qui ne fait que traduire une autre ambiguïté, aussi fondamentale que celle de la temporalité et de l'emplacement, du lieu préfaciel. Mais est-ce là ce que font les écrivains romantiques de la première moitié du siècle? Se croire – ou afficher sans aucune équivoque qu'ils sont – les seuls détenteurs de la vérité de leurs œuvres en privant en quelque sorte leur lecteur d'une fraîcheur dans la découverte, d'un plaisir dans la liberté d'admirer, ne serait pas en contradiction avec la leçon kantienne? En outre, révéler dans un deuxième temps seulement la vérité de leur morceau de

¹²⁶ Rachel Sauvé, *op. cit.*, p. 31.

¹²⁷ Avni Ora, «Dico Vobis : Préface, pacte, pari» *Romanic Review*, vol. LXXV, n  2, mars 1984, p. 119.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 119.

bravoure ne serait-ce pas incompatible avec l'expression de leur génie qui n'a pas de compte à rendre et qui s'auto-suffit? Nous allons répondre un peu plus loin à ces questions, mais pour le moment, nous nous attachons à montrer qu'en tant que lieu problématique par excellence, la préface devient inévitablement un lieu de problématisation des questions. Les auteurs romantiques vont donc puiser dans les particularités du discours préficiel pour réécrire l'histoire littéraire, questionner le rôle de la critique telle qu'elle est pratiquée par les représentants du corps enseignant, revendiquer leur espace de parole et définir, sur de nouveaux principes, une pratique surannée.

Mais pourquoi la préface devient-elle le lieu privilégié de la bataille que mènent les auteurs romantiques? Pourquoi la revendication de leur espace de parole trouve-t-elle sa meilleure expression dans ce discours dont nous avons déjà relevé certaines des ambiguïtés les plus importantes? Pour quelles raisons l'imagination romantique se trouve-t-elle cristallisée dans ce lieu par définition problématique et paradoxal? Nombreuses sont, nous semble-t-il, les raisons qui auraient motivé ce choix de nos auteurs. Avant tout, la préface est, comme le souligne Henri Mitterand, «un véhicule naturel et direct de l'idéologie¹²⁹». Elle est, toujours selon le même auteur, «l'énoncé d'un dogme¹³⁰». Or, tout discours idéologique cherche avant tout à se légitimer sinon à s'imposer dans un contexte

¹²⁹ Henri Mitterand, «La préface et ses lois : avant-propos romantiques», *Le discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 27.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 26.

culturel donné. Et quel meilleur endroit pour revendiquer cette légitimation que celui de la préface, défini par Shale comme «le lieu privilégié de l'autolégitimation¹³¹»? Pourtant, cette légitimation recherchée, devant nécessairement être médiatisée par l'approbation de l'instance réceptrice du message (lecteur), ne peut être assurée que par un certain rapport d'intimité établi entre le destinataire et le destinataire de celui-ci. Elle ne peut être atteinte que si le lecteur accepte de s'investir dans une relation aussi proche avec l'auteur au point d'en devenir le complice, le confident, et – pourquoi pas – le défenseur. Or, même à cet égard, le discours préfaciel semble être le lieu par excellence qui favorise le «rapport de complicité et de séduction¹³²», d'intimité, ajouterions-nous, entre l'auteur et le lecteur. «La préface de l'auteur, dit Théophile Gautier dans sa préface aux *Jeunes-France*, c'est le post-scriptum d'une lettre de femme, sa pensée la plus chère¹³³.» Faire appel à la sympathie du lecteur, l'inviter – ou plutôt l'engager – à vivre de près les souffrances d'un créateur mal compris et faussement accusé par la critique institutionnalisée, flatter sinon sa compétence critique, au moins son ouverture d'esprit en tant que lecteur averti et plein de bonne volonté par opposition à ses juges, l'impliquer comme partenaire dans sa lutte contre ses adversaires en l'obligeant ainsi à choisir son camp sont quelques-unes des stratégies que l'auteur d'une préface autographe emploie pour gagner

¹³¹ Michèle Shale, *op. cit.*, p. 19.

¹³² Jean-Marie Gleize, «Manifestes-Préfaces : sur quelques aspects du prescriptif», *Littérature*, n° 39, octobre 1980, p. 14.

¹³³ Théophile Gautier, «Préface», *Jeunes-France*, introduction et notes par René Jasinski, «Nouvelle bibliothèque romantique», Paris, Flammarion, 1974 [1833], p. 25.

l'assentiment de son lecteur aux thèses qu'il avance, pour le convertir à son idéologie. A. P. Bokiba montre clairement le lien intime qui existe entre la légitimation idéologique souhaitée et véhiculée par la préface et le rapport que celle-ci cherche à établir avec son public : «Pour y arriver (à la légitimation), dit-il, il faut arracher l'adhésion du lecteur [...]»¹³⁴. Shale souligne, elle aussi, que la préface, étant un discours manipulateur par excellence, cherche à «atteindre le plus haut degré de complicité entre l'auteur et le lecteur»¹³⁵. C'est ainsi que vont l'aborder les écrivains romantiques de la première moitié du XIX^e siècle, en mobilisant tous «les éléments de l'arsenal rhétorique du discours»¹³⁶ et en exploitant de façon originale tout le potentiel de ce type particulier de texte jusqu'à l'émanciper en le libérant de sa fonction restrictive de simple «épi- texte».

Les études portant sur le rôle du discours préficiel ne cessent en outre de souligner la prédilection – de la part des auteurs à travers les siècles – pour ce lieu riche qui permet l'innovation dans le sens de la redéfinition, de la réécriture de l'histoire : «Les préfaces [...] ne cessent d'écrire l'histoire de la littérature»¹³⁷, affirme Gleize. Henri Mitterand insiste lui aussi sur cette fonction du discours préficiel : «La préface parle de la littérature, et énonce un universel à son propos.

¹³⁴ André Patient Bokiba, «Le discours préficiel : instance de légitimation littéraire», *Études littéraires*, vol. 24, n° 2, automne 1991, p. 90.

¹³⁵ Michèle Shale, *op. cit.*, p. 16.

¹³⁶ André Patient Bokiba, *op. cit.*, p. 90.

¹³⁷ Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 16.

La phrase minimale qui engendre toute préface est : la littérature est “x” ou n’est pas “x”, ce qui revient au même.» Le discours préfaciel se veut donc un discours critique, puisqu’il s’agit d’une «méta-activité», d’un «méta-langage», qui problématise l’histoire littéraire, histoire de la remise en cause des pères et de leur bonne mémoire et qui, très souvent, vise à établir de nouveaux rapports entre l’œuvre et le discours sur l’œuvre, passant – pour ce faire – par la contestation du rôle d’une critique «institutionnalisée» qui fait autorité : «Les préfaces [...] ne se réduisent pas à rendre compte des aspirations, des contraintes et des tensions qui animent une société; elles exercent aussi une forme de contrôle en participant à la “mise en place de la littérature dans une culture donnée”¹³⁸.» C’est dans la préface que «l’auteur profite [des accusations de la critique] pour interpréter la critique, la rendre plus virulente [...] ou affaiblir ses arguments et y répondre. D’une façon comme d’une autre, il se sera approprié la critique et l’aura soit devancée soit réfutée¹³⁹». Gleize insiste sur l’importance qu’accordent les auteurs romantiques à cette fonction du discours préfaciel auctorial : «Pour la préface, il s’agit de s’adresser au lecteur par-dessus et contre la critique. C’est même un lieu commun de la préface romantique au moins autant que l’attaque frontale et parfois violente des critiques et des journaux¹⁴⁰.» Faisant aussi allusion aux préfaces romantiques, Henri Mitterand montre que la critique polémique des Romantiques adressée à

¹³⁸ Rachel Sauvé, *op. cit.*, p. 9.

¹³⁹ Michèle Shale, *op. cit.*, p. 85.

¹⁴⁰ Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 14.

leurs adversaires est le plus exemplairement accueillie dans leur discours préfaciel: «Rares sont les préfaces de l'époque qui ne pourfendent pas la critique comme institution ou les critiques comme catégorie. Le critique est le tiers encombrant qui s'interpose, sans être invité, dans le tête-à-tête auteur-lecteur. Il est l'adversaire à réduire par avance¹⁴¹.» Ici, preuve est faite que, quelle que soit l'idéologie, quels que soient le moment de son apparition et son impact dans l'histoire de sa culture, cette idéologie ne tolère rien d'autre qu'elle-même.

Lieu de redéfinition de l'histoire littéraire, la préface comporte également un avantage non négligeable en ce début du XIX^e siècle : elle est le nouveau lieu où l'auteur peut faire sa propre publicité et gagner ses propres adeptes dans une époque éminemment commerciale qui annonce déjà les changements à venir dans la société française¹⁴². Car, contrairement à une tradition qui tolérait et même préférait l'anonymat, l'émergence de nouvelles conditions après le choc de la Révolution française, comme la prise de conscience de la temporalité des choses et de leur conditionnement par l'histoire de l'homme, l'adoption, dans la pensée collective, de notions comme l'individualité, le génie, etc. définies sur de nouvelles bases, renversent les données. Elles exigent de l'auteur de «rendre compte de l'unité du texte qu'on met sous son nom; on lui demande de révéler, ou du moins de porter par-devers lui, le sens caché qui [...] traverse (ses écrits) ; on

¹⁴¹ Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 27.

¹⁴² L'ère de l'industrialisation ne tardera pas à faire son apparition.

lui demande de les articuler sur sa vie personnelle et sur ses expériences vécues, sur l'histoire réelle qui les a vus naître¹⁴³». Et c'est le lieu de la préface qui accueille toutes ces informations, qui se charge de faire connaître l'auteur à son lectorat et de lui assurer une clientèle. Dans la mesure où la notoriété des professeurs de l'Université est garantie, à son tour, par leur large auditoire, les préfaces concurrencent les leçons, cours et les autres formes de la formation universitaire dispensées à l'époque. En fait, il s'agit, comme nous l'avons déjà mentionné, de deux types de discours qui semblent exister les uns par rapport aux autres et s'équilibrer, ne serait-ce que dans leur but : transmettre au lecteur les outils, les «clés» pour lire, comprendre et faire sienne leur conception de l'histoire littéraire française et du sens que celle-ci doit adopter. Ce sens dicté par une vision qui se cherche et se fonde en partie dans le discours des auteurs est parfaitement explicite dans leurs préfaces qui non seulement répondent directement aux attaques esthétiques dont ils font l'objet en luttant de toutes leurs forces pour s'emparer du domaine de la critique, mais encore cristallisent le rêve romantique d'y exercer un règne sans partage.

En outre, préfaces et cours semblent se rapprocher non seulement dans leurs objectifs, mais aussi dans la fonction que leur attribue le système littéraire : les deux peuvent être qualifiés de «méta-activités», selon le terme de Shelly Yahalom.

¹⁴³ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 30.

«En critique littéraire, confirme Geneviève Idt, *métalangage*, ainsi que ses dérivés et ses substituts, *fonction métalinguistique, métadiscours et métatexte*, servent à désigner la vaste catégorie des discours tenus sur d'autres discours, à réunir dans un même ensemble des espèces aussi variées que l'exégèse, l'appareil pédagogique des textes étudiés dans les classes, la critique érudite ou journalistique, toutes les formes de glose, paraphrase, explication, analyse, tout le "moutonnement indéfini des commentaires" qui déferle sur les "sociétés de discours"¹⁴⁴.»

Ainsi, les préfaces des écrivains romantiques d'une part et les cours des professeurs d'autre part remplissent une fonction «méta», mais les premières appartiennent à un type de «méta-activité» qui double «diverses activités impliquées par la production de nouveaux modèles», tandis que les seconds se contentent de remuer le bassin de commentaires préexistants, de les réactiver «par le phénomène complémentaire de la perpétuation ou conservation des modèles reconnus et dominants¹⁴⁵». Dans ce sens, la critique des écrivains romantiques de la première moitié du XIX^e siècle va faire l'éloge de la littérature contemporaine, elle va exalter le renouveau des formes littéraires et va idéaliser les représentants de la littérature romantique, qu'elle va ériger en modèles. Par contre, la majorité des enseignants ne cesseront de faire l'apologie du passé et du «modèle éternel d'humanisme et de littérature, celui qu'ont illustré les anciens et les auteurs du XVII^e siècle [...]. La critique universitaire, de Villemain à Nisard, en passant par

¹⁴⁴ Geneviève Idt, «Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces hétérographes», *Littérature*, n° 27, octobre 1977, p. 65.

¹⁴⁵ Shelly Yahalom, *op. cit.*, p. 112.

Saint-Marc Girardin, reste obstinément fidèle à ces modèles¹⁴⁶». Qui garder comme père? Qui porter en triomphe ou laisser sur le bord de la route? Quelle est la bonne mémoire sur laquelle devraient se fonder les principes de l'enseignement? Les réponses données par les Romantiques d'une part et par les universitaires d'autre part ne font que trahir le gouffre qui sépare deux impératifs appartenant à deux «positions systémiques» rivales, dont seule la première semble prête à faire place aux nouvelles priorités imposées par les nouvelles données en matière d'éducation, mises en place par la Révolution. En même temps, nouvelles priorités, nouvelles données entraînent une nouvelle interprétation du sublime classique au point de faire éclater le génie, désormais doublé d'une mission nationale.

Enfin, nous pensons que, dans le cadre de cette mission éducatrice nationale, entreprise par les écrivains romantiques de la première moitié du siècle, le choix de la préface est significatif dans la mesure où il permet également une lecture de l'œuvre au second degré. Car, telle qu'elle est envisagée par les Romantiques, la préface doit remplir une mission de première importance : apprendre au lecteur à lire, l'aider dans son effort de décoder l'œuvre. Mais cette fois, et contrairement à la pratique des universitaires, sans lui *imposer* les seules «clés» en guidant son travail, comme le font les enseignants, du dehors et en énonçant *ex cathedra* les critères immuables d'une bonne mémoire, mais en

¹⁴⁶ Antoine Prost, *op. cit.*, p. 78.

l'accompagnant méthodiquement et patiemment – tel un pédagogue doué – dans sa lecture/apprentissage. Ainsi, l'auteur romantique rend-il un double service à son lecteur : non seulement il l'aide à lire, mais en même temps il lui apprend à critiquer, car qui dit lecture dit propositions en vue d'une interprétation; et l'analyse de ces propositions, leur mise en doute ou en opposition équivaut certainement à ce que nous entendons par activité critique. Le discours préfaciel critique des Romantiques devient donc une initiation à la pratique critique elle-même, une leçon qui consiste à apprendre à exercer son jugement, dans une époque où cela est impératif. Ils réalisent ainsi le projet de la théorie kantienne qui prônait la subjectivité du jugement esthétique, en prévoyant l'exercice d'un regard individuel sur le monde par opposition à l'enseignement des universitaires dont le prisme offre un regard consensuel, élitiste et uniformisant. Et c'est là que l'ensemble préface (discours critique émis par le premier niveau) - œuvre (le *poëin* en soi et pour soi) prend toute sa signification, signification dont l'importance réside dans une visée performative. En ce sens, le rôle de la préface polémique/critique telle qu'elle est travaillée par les Romantiques de la première moitié du XIX^e siècle semble prendre à contre-pied les définitions données au début, d'où son originalité. Tout le monde s'acharne à définir la préface contre l'œuvre en les éloignant par la situation d'énonciation : on voit bien par exemple que Derrida les distingue grâce au moment de l'énonciation, divisant du coup les auteurs sur le modèle proustien : c'est un autre auteur, un autre *moi* de l'auteur qui compose la préface et qui joue sur la confusion des temps. C'est la même chose

que suggère aussi Geneviève Idt quand elle dit que «toute préface est hétérographe», même si le signataire de l'œuvre et de la préface est le même, car «en se préfaçant lui-même, l'auteur devient un autre¹⁴⁷». Ceci n'est pas le cas de la préface romantique polémique de la première moitié du siècle qui, «à la différence du simple discours critique, joue aussi un rôle performatif non négligeable¹⁴⁸», se transformant ainsi en la quête d'une esthétique en train de se mettre en place.

Toutefois, si les préfaces des auteurs que nous nous proposons d'étudier reflètent parfaitement l'attitude belligérante de l'idéologie romantique qui vise l'absorption de la critique en faisant du domaine annexé son propre territoire idéologique¹⁴⁹, le choix de ce lieu particulier n'est pas anodin dans la mesure où, faisant concurrence aux cours des Universitaires, il représente, à son tour, une tradition millénaire, s'inscrivant ainsi inévitablement dans une certaine institution perpétuée à travers les siècles. En ce sens, nous pourrions soutenir à l'instar de Shale, qui décrit la préface autographe comme un «texte littéraire», que le discours préfaciel de l'auteur entretient un lien étroit avec le travail de l'œuvre, ce qui justifierait un fonctionnement interne de la préface semblable à l'œuvre, avec ses propres codes et lois, les exigences et les limites de son univers propre. Et en

¹⁴⁷ Geneviève Idt, *op. cit.*, p. 67.

¹⁴⁸ Rachel Sauvé, *op. cit.*, p. 8.

¹⁴⁹ D'où la subversion des lieux préfaciels classiques par les auteurs romantiques, que nous allons étudier un peu plus loin dans ce chapitre.

fait, dans son étude diachronique de la préface, Shale découvre que celle-ci ne peut, jusqu'au début du XIX^e siècle, justifier son existence que par rapport à la fiction, à l'œuvre qu'elle accompagne et dont elle doit moins expliquer et défendre la littérature que faire ressortir la valeur en tant qu'une œuvre morale et utile. Pourquoi donc, pourrait-on se demander, les auteurs romantiques de la première moitié du XIX^e siècle se servent-ils d'un lieu parfaitement institutionnalisé pour attaquer l'Institution académique? Car c'est exactement ce qu'ils vont faire en perturbant les lieux préfaciels classiques. A notre avis, cette attitude n'est paradoxale que superficiellement, le but ultime des auteurs étant d'attaquer le système du dedans, de subvertir les lieux préfaciels classiques – comme ils le feront avec ceux de l'argumentation classique – pour donner à ce discours critique (celui de la préface) une portée et une force nouvelles, qui aboutiront à son émancipation, émancipation que Kierkegaard va revendiquer un siècle plus tard en affirmant que le discours préfaciel «constitue un genre littéraire bien particulier» et qu'«il est grand temps qu'il s'émancipe comme tout le reste¹⁵⁰». Les écrivains romantiques auront ainsi inventé et mis en place les conditions d'une naissance formelle par le mouvement en un endroit qu'ils auront façonné. Or, ce mouvement, cette «dynamique du déplacement, de la transformation¹⁵¹» – anticipons ici le rapprochement du discours préfaciel de nos auteurs avec le discours-manifeste – est, comme le montre J. Demers,

¹⁵⁰ Fernand Halryn, *op. cit.*, p. 203.

¹⁵¹ Anne-Marie Pelletier, «Le paradoxe institutionnel du manifeste», *Littérature*, n° 39, 1980, p. 18.

«intrinsèque au manifeste». Si donc les écrivains romantiques choisissent d'attaquer le système du dedans, il ne s'agit là que d'une fausse contradiction, étroitement liée au mode de fonctionnement du manifeste, défini dans le double geste du rejet / désir du pouvoir : rejet de l'ordre établi, mais en même temps effort de s'élever à la hauteur de ce qu'il combat, dans l'espoir de se montrer plus haut encore et devenir lui-même l'ordre.

Cette nouvelle dynamique de la préface telle qu'elle est redéfinie par les écrivains romantiques de la première moitié du XIX^e est le plus exemplairement mise en œuvre dans leur discours préfaciel autographe. Ainsi, les préfaces que nous retiendrons sont toutes autographes ; et ceci pour plusieurs raisons. D'abord, comme le montre Rachel Sauvé, parce que «la préface auctoriale s'oppose à la critique alors que la préface allographe la courtise¹⁵²». Cet aspect fréquent du discours préfaciel autographe, manifeste dans les préfaces de notre corpus, nous permettra de rendre compte de la dimension polémique du discours critique de nos auteurs, qui, sur ce point, semblent tomber parfaitement d'accord avec Bonnetain quand il dit : «Quelle meilleure occasion de protester qu'une préface?¹⁵³» Ils vont ainsi exploiter les possibilités que leur offre ce lieu pour s'insurger. Un autre avantage des préfaces autoriales réside dans le fait que

«les préfaces hétérographes sont, pour reprendre les termes de Michèle Shale, par définition des textes beaucoup plus extérieurs

¹⁵² Rachel Sauvé, *op. cit.*, p. 198.

¹⁵³ Bonnetain cité par Rachel, Sauvé, *ibid.*, p. 40.

aux œuvres, [...] offr(ant) un geste de garantie, de protection, de recommandation et / ou de légitimation, provenant d'une autorité tout à fait en dehors du texte, et par conséquent, non impliquée dans le texte. Au contraire, [dans une préface auctoriale] le lecteur se trouve devant une légitimité en train de se constituer [...] ; dans le cas des préfaces hétérographes, la légitimité est constituée *a priori* par l'autorité de l'auteur de la préface [...] ¹⁵⁴».

Dans ce sens, les préfaces autoriales reflètent de façon exemplaire la lutte de leurs auteurs tant pour la légitimation / émancipation du/des mouvement(s) romantique(s) que pour celle d'une critique artiste, comme la seule capable de juger de la production littéraire. Par ailleurs, dans le discours préficiel auctorial, par opposition au discours préficiel allographe, l'instance préficielle coïncidant avec l'instance auctoriale, l'auteur du texte préliminaire n'éprouve pas ce que Gérard Genette appelle : «le malaise préficiel», gêne qui, selon Bokiba est «d'autant plus accablante quand le préficier sollicité doit assumer la glorieuse charge de recommander un ouvrage qui ne répond pas exactement à sa propre conception de l'art ¹⁵⁵». Nous pouvons, par conséquent, conclure que la préface auctoriale est la voie d'accès la plus honnête et la plus directe au point de vue de l'auteur et à sa conception de l'art. Pour ce qui est de notre problématique plus particulièrement, cet aspect de la préface autographe est encore plus flagrant : celle-ci, tel le cercle qu'il faut tracer par terre avant de fonder une ville dans la tradition romaine, doit avant tout protéger l'œuvre contre le mauvais œil et

¹⁵⁴ Michèle Shale, *op. cit.*, p. 5.

¹⁵⁵ André Patient Bokiba, *op. cit.*, p. 80.

empêcher qu'elle ne s'effondre en garantissant qu'elle n'a pas été construite sur un sol pourri.

Le discours préfaciel des Romantiques ne pouvant être lu, par conséquent, qu'à la lumière de la polémique qui le suscite et qui lui attribue une dimension manifestaire, nous allons étudier cette dimension manifestaire dans le double geste subversif accompli par ceux des écrivains qui, ayant accepté le défi lancé par leurs adversaires, se sont pleinement investis dans ce débat. Et si nous parlons de double geste subversif, c'est parce que les Romantiques vont perturber à la fois les lieux argumentatifs classiques tels que l'art rhétorique les a connus et pratiqués depuis Aristote¹⁵⁶, ainsi que ceux de la préface autographe traditionnelle, «classique» comme la qualifie Shale, ce terme englobant les préfaces du XII^e jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. L'analyse rhétorique de la posture manifestaire du discours des auteurs de notre corpus va nous occuper dans le dernier chapitre. Pour le moment, nous allons voir comment les auteurs manipulent les *topoi* de la préface auctoriale, faisant de leur discours préfaciel un véritable discours-manifeste.

¹⁵⁶ Les termes «subversion» et «perturbation», utilisés pour rendre compte du traitement que va subir la rhétorique sous la plume des auteurs romantiques, sont à prendre dans le sens d'une exploitation originale du langage de la critique, en accord avec leur visée théorique, et non dans le sens d'une quelconque tentative de leur part de faire œuvre de transgression ou de se montrer irrespectueux envers la tradition qui les a nourris.

Si le premier but d'un manifeste est, comme le souligne Jacques Filliolet, de «dénoncer un ordre établi¹⁵⁷», de «problématiser un consensus [...] pour le recomposer selon de nouveaux intérêts et de nouvelles valeurs¹⁵⁸» ou, pour reprendre les termes de Yahalom, de «modifier la hiérarchie systémique établie en permettant l'accès du nouveau modèle aux positions dominantes antérieurement occupées par d'autres¹⁵⁹», les préfaces de notre corpus s'inscrivent indéniablement dans cette perspective, leurs auteurs y dénonçant l'autorité de la critique universitaire au profit de la critique «artiste» comme la seule légitime pour tenir un discours sur l'art et les œuvres d'art.

Dans cette perspective, la volonté «de contrôler / investir le lieu de parole de l'autre¹⁶⁰», trait distinctif du discours-manifeste repéré par Jeanne Demers dans son ouvrage *L'enjeu du manifeste. Le manifeste en jeu*, devient inévitablement le trait distinctif du discours des auteurs romantiques. En effet, s'ils choisissent le lieu de la préface pour répondre aux accusations de leurs adversaires, c'est qu'en réalité ils veulent les soumettre; ils font semblant de s'engager dans un dialogue, leur vraie intention étant, nous semble-t-il, d'envahir l'espace de parole de leurs opposants. En prétendant répondre au même niveau de langage que les

¹⁵⁷ Jacques Filliolet, «Le manifeste comme acte de discours : approches linguistiques», *Littérature*, n° 39, 1980, p. 23.

¹⁵⁸ Anne-Marie Pelletier, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵⁹ Shelly Yahalom, *op. cit.*, p. 111.

¹⁶⁰ Jeanne Demers, *op. cit.*, p. 54.

enseignants, ils choisissent d'utiliser les mêmes moyens d'expression, donc de retourner contre eux leurs propres armes, leurs propres normes, et en faisant cela, ils renouvellent le langage de la critique structurellement et médiatiquement parlant, à mesure que s'élabore leur idéologie. Dans ce sens, la critique romantique est un produit d'attaque; mais justement parce qu'elle est un produit d'attaque, elle se rapproche encore plus du discours-manifeste en ce sens qu'elle est avant tout, comme ce dernier, un «discours de la revendication¹⁶¹». La parole critique des Romantiques exige, revendique, impose, ordonne; elle est impérative, elle ne s'inscrit pas dans l'hésitation, la modestie, la timidité, la précaution, même quand elle pourrait donner une telle impression. La modestie, parfois exagérée, de V. Hugo, par exemple (il évite l'emploi de la première personne pour celui, moins arrogant, de la troisième ; il souligne à plusieurs reprises le «peu de place» que lui, le maître de la langue, l'incarnation du génie français, occupe dans la littérature de son temps, etc.), n'est qu'une stratégie rhétorique, une fausse modestie, une autre façon pour lui de briller en confirmant sa grandeur à côté des géants de la Littérature et réservant sa place au Panthéon.

Discours revendicateur par excellence, pourquoi le manifeste le serait-il s'il ne cherchait pas à asseoir une nouvelle autorité, à exiger l'avènement d'une nouvelle force qui jusque-là n'était pas prévue par le système ou qui en était obstinément et systématiquement exclue? Dans ce sens, le discours-manifeste est

¹⁶¹ Anne-Marie Pelletier, *op. cit.*, p. 21.

inévitablement «un discours de pouvoir [et] de domination¹⁶²». Mais afin de dominer et bénéficier d'un règne sans partage, il faut d'abord assujettir l'ennemi. Et pour ce faire, il faut subvertir l'ordre qui, par son équilibre, lui assure une pérennité inquiétante, presque anormale¹⁶³. Ce n'est pas sans raison donc que la dimension la plus importante du discours-manifeste, son «enjeu [le plus] fondamental», comme le qualifie Demers, soit sa capacité d'exprimer «une force subversive¹⁶⁴». Cette force sera exploitée de façon originale par les écrivains romantiques qui vont subvertir les *topoi* préfaciels classiques.

D'un point de vue historique, les préfaces romantiques prennent leurs distances sur bien des points avec celles qui les ont précédées : les préfaces des textes médiévaux se voulaient «une leçon de morale et de légitimation d'ordre divin¹⁶⁵» ; celles du XVII^e siècle avaient comme fonction d'enseigner la morale dégagée de l'œuvre ainsi que de faire ressortir son caractère distrayant¹⁶⁶ ; au siècle des Lumières, «utilité de l'œuvre et message moral sont [...] les préoccupations primordiales» : «Le mérite d'un ouvrage, dira Laclos dans la préface de ses *Liaisons dangereuses*, se compose de son utilité ou de son

¹⁶² Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶³ Le manifeste, tel que le définit Pelletier, est un «mode discursif» que la société met en place «contre l'inertie de l'auto-reproduction», contre le «consensus» et l'«ordre établi» pour «les recomposer selon de nouveaux intérêts et de nouvelles valeurs» (Anne-Marie Pelletier, *op. cit.*, p. 18).

¹⁶⁴ Jeanne Demers, *op. cit.*, p. 117.

¹⁶⁵ Michèle Shale, *op. cit.*, p. 57.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 67.

agrément¹⁶⁷.» En revanche, le discours préfaciel des Romantiques est libéré de tout souci de moralité et d'utilitarisme. Serions-nous loin, avec les préfaces romantiques, de l'écriture comme outil didactique? Nous ne pensons que ce soit le cas : d'ailleurs ce n'est pas seulement le choix du lieu de la préface qui, en tant que le rival le plus menaçant des cours des universitaires exclurait une telle possibilité, mais aussi et surtout le fait qu'un discours-manifeste s'inscrit d'emblée dans une visée didactique, pédagogique. Car pour gagner à sa cause, il faut initier ; il faut instruire avant d'engendrer l'action. Dans ce sens, les préfaces des écrivains romantiques ne s'inscrivent pas moins dans une visée pédagogique – puisqu'il s'agit d'y faire l'éducation de leur lecteur en lui montrant comment lire. Toutefois, ils ne vont pas hésiter à détourner les buts traditionnels, et donc acceptables, de l'outil. L'écriture «romantique» est tout aussi didactique que celle des «classiques». Seul son effet sur le destinataire est différent, à l'échelle des changements esthétiques et sociaux. Le public change et avec lui, ses goûts et ses priorités. Les Romantiques vont donc inventer de nouvelles méthodes pour la pratique de la critique littéraire, de nouveaux critères correspondant mieux aux données d'un contexte – littéraire, politique et social – profondément transformé après le choc de la Révolution française. Ainsi, ils ne vont pas se contenter de dicter des préceptes *ex cathedra* comme le feront leurs adversaires qui ne perçoivent pas leurs destinataires comme des individus, mais qui voient en eux le destinataire universel et impersonnel de tous les siècles et de toutes les époques.

¹⁶⁷ Cité par M. Shale, *ibid.*, p. 68.

Au contraire, leur enseignement sera doublé de cet aspect du discours manifestaire, aussi important que sa force subversive, ou mieux encore, partie intégrale de cette force, qui n'est autre que son rôle performatif. Car, en étant avant toute autre chose «un geste, un acte¹⁶⁸» lui-même, le discours-manifeste représente ce qu'il énonce ; il accomplit ce qu'il met en scène. En même temps, il incite à l'action, il invite à une mise en pratique des principes qu'il met en place. C'est de la même façon que vont procéder les auteurs romantiques, en dotant leur discours préfaciel de cette puissance performative que nous allons examiner lors de l'analyse des textes du corpus.

Un autre lieu de la préface classique qui se voit subverti avec l'arrivée des Romantiques sur la scène littéraire est celui par où l'on se réclame de la tradition classique pour valoriser son œuvre. Après avoir étudié l'évolution du discours préfaciel autographe du Moyen Age au XX^e siècle, Shale est amenée à repérer des traits communs dans ce qu'elle appelle «la préface classique» et dont les origines remontent au XII^e siècle. Plus particulièrement, elle montre que le recours au proverbe «universalise les dires du poète¹⁶⁹» et dote sa parole d'une autorité incontestable. Dans les préfaces auctoriales du XVII^e siècle, par exemple, «Homère fournit le précepte (ou expression proverbiale) recommandé, Horace et

¹⁶⁸ Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 12.

¹⁶⁹ Michèle Shale, *op. cit.*, p. 57.

Boileau confirment [l]a philosophie du bonheur¹⁷⁰». Mais voici comment s'exprime Hugo dans sa préface de *Cromwell* :

«Qui dit cela? C'est Aristote. Qui dit ceci? C'est Boileau. [...] L'auteur de ce drame aurait pu comme un autre se cuirasser de noms propres et se réfugier derrière des réputations. Mais il a voulu laisser ce mode d'argumentation à ceux qui le croient invincible, universel et souverain. Quant à lui, il préfère des raisons à des autorités; il a toujours mieux aimé des armes que des armoiries¹⁷¹.»

Sans toujours nier la portée des modèles classiques, les auteurs romantiques expriment nettement leur foi dans l'élection de leurs contemporains et leur devoir de prendre la parole, puisqu'ils sont au bout de l'histoire, plutôt que de ressusciter celles d'illustres défunts. Dans sa préface aux *Études françaises et étrangères*, Émile Deschamps affirme la supériorité du génie contemporain :

«Lorsque la grande épreuve de Shakespeare aura été faite, lorsque notre public connaîtra la plus belle poésie des temps modernes [...], alors, toutes les questions étant éclairées, tous les trésors mis à découvert, tous les systèmes comparés et appréciés, un homme de génie viendra peut-être, qui combinera tous ces éléments, leur donnera une forme nouvelle, et plus heureux que nos grands maîtres des grands siècles, en fera jaillir la véritable tragédie française, un drame national fondé sur notre histoire et sur nos mœurs, sans copier qui que ce soit, pas plus Shakespeare que Racine, pas plus Schiller que Corneille, comme le dit M. Victor Hugo dans son admirable préface de *Cromwell*, de ce *Cromwell*, œuvre poétique, toute virile, toute réfléchie, jusque dans ses parties les plus attaquées, et qui restera comme un objet d'envie et de colère pour les uns, d'étude et d'admiration pour les autres, et de discussions animées par tous, quand l'oubli pèsera sur la plupart des succès d'aujourd'hui¹⁷².»

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 67.

¹⁷¹ Victor Hugo, «Préface», *Cromwell*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁷² Émile Deschamps, *op. cit.*, p. 54-55.

Comme Hugo dans son *Cromwell*, Deschamps fait l'apologie de la littérature contemporaine, mais va plus loin que lui, en se référant à plusieurs reprises aux noms des grands représentants de la nouvelle école de son époque :

«M. Alfred de Vigny, un des premiers, a senti que la vieille épopée était devenue presque impossible en vers, et principalement en vers français [...] M. de Lamartine a jeté dans ses admirables chants élégiaques toute cette haute métaphysique sans laquelle il n'y a plus de poésie forte [...] Enfin, M. Victor Hugo a non seulement composé un grand nombre de magnifiques odes, mais on peut dire qu'il a créé l'ode moderne¹⁷³.»

Et un peu plus loin : «Avant tout et en tout il faut être de son temps¹⁷⁴.» Dans sa préface de *Mademoiselle de Maupin*, Gautier traite les grands modèles classiques de repoussoirs. Bokiba nous rappelle que le discours préfaciel conventionnel cherche à asseoir la légitimité du texte qui le suit en ayant recours à la référence, au modèle : «Un texte est d'autant plus valorisé qu'il est rapproché à d'autres textes éloignés de lui dans l'espace et / ou le temps; l'universelle transhistoricité ou l'intemporelle universalité qui s'en dégage renforce sa légitimité en lui conférant une dimension mythique¹⁷⁵.» Le même auteur remarque, toutefois, que les auteurs africains dont il étudie les préfaces refusent systématiquement de situer leur discours dans la continuité de la tradition du prologue : «[...] la négation de la référence implique que l'originalité des écrivains négro-africains ne s'engendre plus d'une opposition à quelque canon esthétique ou idéologique

¹⁷³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷⁵ André Patient Bokiba, *op. cit.*, p. 86.

extérieur, mais participe d'une poétique négro-africaine¹⁷⁶.» Il s'agit moins d'une «absence» que d'une «immanence de la référence». Nous pensons que c'est selon la même logique – élaboration d'une identité nationale par un génie qui lui est propre¹⁷⁷ – que les auteurs romantiques refusent que la légitimation de leur œuvre et, à un deuxième niveau, que l'émancipation de la nouvelle esthétique qu'ils proposent, passe par le rapprochement de leurs œuvres de celles des autorités classiques.

Un autre lieu de la préface traditionnelle que bouleversent les Romantiques est celui qui concerne l'explication du sujet de l'ouvrage, la justification et la pertinence du thème choisi, la recommandation du livre. Le discours préfaciel des auteurs romantiques se présente avant tout comme un prétexte pour la promotion¹⁷⁸ des valeurs de la nouvelle École, pour l'émancipation de la littérature des contraintes d'une idéologie coercitive dictée par une critique érudite et «objective», pour la revendication de l'indépendance du champ littéraire et de leur espace de parole. Genette distingue deux grands thèmes couverts par la préface traditionnelle : les thèmes du «pourquoi» et les thèmes du «comment». Les premiers concernent l'«utilité du sujet choisi»; «l'insistance sur l'originalité ou du moins la nouveauté du sujet»; la démonstration de l'«unité,

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 88.

¹⁷⁷ Revendication formulée, bien avant les Romantiques, par M^{me} de Staël.

¹⁷⁸ Nous sommes à l'aube du règne de la publicité.

formelle ou plus souvent thématique»; la persuasion du lectorat «de la véridicité ou, tout le moins, de sincérité, c'est-à-dire d'effort vers la véridicité¹⁷⁹». Examinons-les de plus près : nous avons déjà vu que les auteurs romantiques s'opposent au caractère utilitaire de l'art et, de ce fait, ils renoncent à faire, dans leurs préfaces, l'apologie – morale ou autre – du sujet de leur ouvrage. C'est dans ce sens que V. Hugo dénonce, dans la préface de l'édition originale de ses *Orientales*, cette attente, cette exigence plutôt, de la part de la critique qui oblige l'auteur à justifier la valeur de son œuvre par rapport au degré d'utilité de celle-ci. L'«insistance sur l'originalité ou [...] la nouveauté du sujet» ne semble non plus être une des premières préoccupations des préfaces romantiques : ainsi, dans sa préface aux *Rhapsodies*, Borel exprime sa répugnance pour ce topos du discours préficiel, dicté avant tout par des préoccupations mercantilistes : «Il me répugne de vendre de la préface», affirme-t-il¹⁸⁰. Pour ce qui est de la démonstration de l'«unité formelle ou thématique» du sujet, la préface «auctoriale fictive» (selon la terminologie de Genette) des *Roueries de Trialph* de Charles Lassailly se moque exemplairement de tout souci d'unité de la préface traditionnelle : non seulement l'auteur y exprime des idées décousues comme si elles étaient le résultat d'une écriture presque «automatique», mais il clôt son discours préficiel en impliquant que le même désordre qualifiera son œuvre : «Mon cher lecteur, écoutez-moi, et retenez ceci : avant de commencer son poème, il est bon que l'artiste en prépare

¹⁷⁹ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 184 et suivantes.

¹⁸⁰ C'est pourtant ce qu'il fait!

les effets par un morceau d'ouverture¹⁸¹.» Pétrus Borel dénonce, en outre, la préface qui se donne comme but de persuader le lecteur de la vérité du propos qui la suit : à la place, il invite celui-ci à se laisser emporter par la fiction : «Jamais, dit-il, je ne me hasarderai à une aussi scabreuse mission. [...] Abusez-vous, soyez abusés!¹⁸²» Et un peu plus loin dans son texte, il avoue son mépris pour les «usages et coutumes» de tout type, surtout s'ils ont l'air, de près ou de loin, à des us et coutumes classiques. «Nous ne voulons pas plus aujourd'hui des préfaces selon Boileau l'académicien, que de la monarchie selon Louis-le-Grand¹⁸³» : voici, reprise par Charles Lassailly, la lutte de Borel, sans hésitation quant aux cibles.

Avec les «thèmes du comment», pour reprendre la terminologie de G. Genette, il s'agit de «mettre le lecteur en possession d'informations jugées, par l'auteur, nécessaires à [la] bonne lecture¹⁸⁴» de son œuvre : genèse de l'œuvre, commentaire du titre, ordre de la lecture et, surtout, déclaration d'intention de l'auteur qui est selon Genette «la plus sûre clé interprétative¹⁸⁵». Même ce lieu de la préface «classique» est perturbé par les Romantiques, qui font de cette

¹⁸¹ Charles Lassailly, *op. cit.*, p. xxxii. Nous sommes devant une nouvelle aspiration esthétique (hybridation des genres et des disciplines) dont le potentiel sera pleinement exploité au XX^e siècle.

¹⁸² Pétrus Borel, *op. cit.*, p. i.

¹⁸³ Charles Lassailly, *op. cit.*, p. xviii.

¹⁸⁴ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 194. C'est aussi la conception de la mémoire de Ricœur : la confusion des temps rend le Romantique soucieux de transmettre à l'avenir la bonne lecture de son œuvre.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 206.

perturbation un autre topos. Voilà ce qu'en pense Pétrus Borel dans sa «notice» sur *Champavert* : «C'est toujours un pénible emploi que celui de détrompeur, c'est toujours une pénible corvée que celle de venir enlever au public ses douces erreurs auxquels il s'est fait, auxquels il a donné sa foi; rien n'est plus dangereux que de faire un vide dans le cœur de l'homme¹⁸⁶.» Et comme le remarque Anthony Zielonka : «Dans sa préface de *L'Ane mort et la femme guillotinée*, Jules Janin parodie [...] la préface sérieuse qui était censée dévoiler les intentions de l'auteur¹⁸⁷». Th. Gautier ne manquera pas non plus de déclarer dans sa préface aux *Jeunes-France* : «Je n'y fais même pas l'apologie de mon ouvrage. Vous voyez bien que ma préface ne ressemble en rien à ses sœurs les autres préfaces¹⁸⁸.»

Il nous semble que les Romantiques renoncent à cette fonction «réductrice» et «simplificatrice» de la préface traditionnelle : comme le montrent d'ailleurs Lecointre et Le Galliot «un texte comporte en lui-même ses clés et ses justifications ; le métatexte qui l'interroge, en ramenant l'inconnu au connu, l'ambiguïté à l'évidence, l'irrationnel au logique, dessine un système représentatif simplificateur dans un isomorphisme factice. Opération d'asepsie qui ferme

¹⁸⁶ Pétrus Borel, *op. cit.*, p. i.

¹⁸⁷ Anthony Zielonka, «Les préfaces, prologues et manifestes des Petits Romantiques», *Romantisme*, n° 59, 1988, p. 76.

¹⁸⁸ Théophile Gautier, «Préface», *Jeunes-France*, *op. cit.*, p. 25.

l'espace où se déploient les pouvoirs du texte¹⁸⁹». De même, Henri Mitterand, en accord avec Jacques Derrida, souligne «le caractère réducteur de toute préface¹⁹⁰». En s'abstenant ainsi de donner au lecteur les «clés» qui assureraient la bonne, la seule peut-être lecture pertinente de leurs œuvres, ce n'est pas seulement pour leurs créations que les Romantiques revendiquent la souveraine liberté de l'imagination : ils l'exigent aussi pour leurs lecteurs. En ce sens, les Romantiques ne seraient-ils pas responsables de l'ère d'expertise dans laquelle nous nous noyons actuellement¹⁹¹, justement parce qu'ils ont donné une liberté certaine à des gens moins intelligents qu'eux (les lecteurs) qui eurent tôt fini de lire l'œuvre pour se contenter de la préface? Et n'est-il pas facile de nous reconnaître nous-mêmes, lecteurs et spectateurs du XXI^e siècle, dans cette pratique très courante et bien commune de nos jours? Pratique qui consiste à lire la critique au lieu du livre ; pratique qui veut que nous nous contentions des émissions spécialisées passées à la télé au lieu d'aller voir le film?

S'il fallait répondre par l'affirmative à ces questions de pleine actualité, il n'en resterait pas moins que les écrivains romantiques de la première moitié du

¹⁸⁹ Simone Lecointre et Jean Le Galliot, *op. cit.*, p. 667.

¹⁹⁰ Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 32.

¹⁹¹ C'est dans ces termes que P. Brunel parle de la critique de nos jours : «Dès qu'un roman paraît, et surtout à la saison des prix, une nuée de commentateurs l'enveloppe et se répand dans les journaux ou sur les ondes en propos louangeurs ou venimeux. L'auteur attend, tremblant d'être écorché, et craignant plus encore qu'on ne parle pas de lui. Car si la critique est un mal, elle est un mal nécessaire dans une société où l'on consomme le livre comme tout autre produit.» (Pierre Brunel, *La critique littéraire*, *op. cit.*, p. 41).

XIX^e siècle accomplissent une véritable révolution pour les données de leur époque en subvertissant la fonction sans doute la plus importante de la préface traditionnelle, celle qui fait du discours préfaciel la simple exposition des raisons pour lesquelles l'œuvre est un «objet à lire¹⁹²». Avec les préfaces romantiques, «l'œuvre n'est plus seulement un objet à lire : elle est devenue un lieu d'engendrement d'une autre œuvre¹⁹³». Et cette «autre œuvre» n'est pas seulement la critique des auteurs élaborée dans leur discours préfaciel qui, sous leur plume, devient une véritable création littéraire, mais aussi l'inauguration d'une certaine théorie de la lecture – préoccupation du siècle suivant – profondément influencée par l'évolution du concept de l'œuvre d'art : une œuvre est avant tout à interpréter, c'est-à-dire l'occasion de la création d'un discours sur elle, qui, dans le cas de la critique-expertise actuelle, est plus important que la lecture elle-même, c'est-à-dire, la découverte, la rencontre avec un univers étrange/étranger et l'occasion d'une introspection. Tout est désormais public, non la lecture en soi, mais les déclarations sur elle. Ne serait-ce pas là justement une preuve de la polyvalence de la préface?

Sous la plume des Romantiques donc, la préface cesse d'assumer ses fonctions réductrices : non seulement elle devient un discours autonome, émancipé de l'œuvre qu'elle est censée expliquer et accompagner, mais elle

¹⁹² André Patient Bokiba, *op. cit.*, p. 82.

¹⁹³ *Ibid.*

devient en même temps ouverture qui annonce les préoccupations du XX^e siècle. Lu ainsi, le discours préfaciel des Romantiques tend vers son autonomisation, son émancipation par rapport au texte qu'il est censé accompagner, expliquer, justifier, défendre. Il annule de la sorte la validité d'affirmations comme : «Une préface est toujours en trop. [...] La préface [...] sait qu'elle n'est jamais absolument nécessaire¹⁹⁴» ; «Les préfaces [...] ne seraient rien sans le texte qu'elles accompagnent¹⁹⁵» ; «Un élément de paratexte est toujours subordonné à "son" texte, et cette fonctionnalité détermine l'essentiel de son allure et de son existence¹⁹⁶» ; «Le paratexte exerce généralement une fonction d'accompagnement ou d'encadrement par rapport à un autre texte¹⁹⁷», etc. Il serait facile de multiplier les définitions qui s'acharnent à montrer le rôle secondaire du discours préfaciel par rapport à l'œuvre qui le suit. Pourtant, le discours préfaciel des auteurs romantiques refuse de remplir cette fonction qui ferait de lui un discours de deuxième ordre, un «discours d'assistance» comme le qualifie Derrida. La préface n'est pas, pour les Romantiques, un lieu où ils se voient obligés de recourir parce que leur «parole [qui] prétend(ait) affirmer la

¹⁹⁴ Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹⁵ René Bourgeois, «L'art de la préface chez George Sand : un jeu de reflets», *George Sand et son temps : hommage à Annarosa Poli*, textes recueillis par Elio Mosele, «Dimensioni del viaggio – Dimensioni du voyage», Verona, Università degli studi di Verona / Genève, Slatkine, 1994, p. 893.

¹⁹⁶ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*

¹⁹⁷ Fernand Hallyn, *op. cit.*, p. 203.

vérité¹⁹⁸» s'est avérée incapable de le faire; le but de la préface romantique polémique n'est pas de s'efforcer de «réussir là où le texte a rencontré des difficultés telles qu'il a dû s'adresser ailleurs¹⁹⁹». La preuve en est que, très souvent, la préface romantique donne l'impression de n'avoir pas de rapport direct avec le texte qu'elle accompagne : c'est le cas de la préface de *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier, celui de la préface des *Jeunes-France* du même auteur ; c'est aussi le cas de la préface de Borel à *Champavert*, celui de la préface de *Cromwell* de Victor Hugo.

Par ailleurs, le discours préfaciel des Romantiques s'agence bien souvent autour d'une réflexion sur le lieu de la préface lui-même. Comme le remarque Zielonka, dans sa préface aux *Jeunes-France*, Gautier

«se moque [...] des traits conventionnels de la préface [...] il raille ouvertement les prétentions politiques et sociales qui caractérisent les préfaces de l'époque : "Quant à mes opinions politiques, elles sont de la plus grande simplicité. Après de profondes réflexions sur le renversement des trônes, les changements de dynasties, je suis arrivé à ceci : - 0"²⁰⁰.»

Dans ce même texte, Gautier interroge aussi le rôle et les limites de la préface et se demande, par son humour caustique et son ironie tranchante, si la préface est vraiment nécessaire, si elle restreint ou si elle nuit à la lecture de l'œuvre; c'est

¹⁹⁸ Avni Ora, *op. cit.*, p. 123

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 121.

²⁰⁰ Th. Gautier cité par Anthony Zielonka, *op. cit.*, p. 77.

ainsi que nous devrions interpréter, nous semble-t-il, ces propos de Gautier qui, de prime abord, donnent l'impression que l'auteur rejette l'œuvre comme inutile devant l'importance de sa préface :

«Ceci en vérité, mon cher monsieur ou ma belle dame, n'est autre chose qu'une préface et une préface fort longue : je n'ai pas la moindre envie de vous le dissimuler ou de vous en demander pardon. [...] Je prétends même que vous me remerciez de vous en avoir fait une; elle vous dispense de deux ou trois contes plus ou moins fantastiques que vous eussiez eus sans cela [...] J'espère que celle-ci tiendra la moitié du volume : j'aurais bien voulu qu'elle le remplît tout entier, mais mon éditeur m'a dit qu'on était encore dans l'habitude de mettre quelque chose après [...] Moi, pour mon compte [...] je ne lis que les préfaces et les tables, les dictionnaires et les catalogues. C'est une précieuse économie de temps et de fatigue : tout est là, les mots et les idées. La préface, c'est le germe ; la table, c'est le fruit : je saute comme inutiles tous les feuillets intermédiaires. Qu'y verrais-je? Des phrases et des formes, que m'importe²⁰¹!»

Dans la préface de *L'Âne mort et la femme guillotinée*, Jules Janin, après le commentaire de son interlocutrice (la Critique) selon lequel le discours de l'auteur était «terriblement obscur», celui-ci lui répond ainsi : «C'est le beau d'une préface²⁰²». Les préfaces des Romantiques sont donc non seulement un discours qui fonde une critique artiste sur de nouveaux principes, mais aussi un métadiscours sur la maîtrise de l'exercice préfaciel. De cette façon, ils établissent l'indépendance de ce discours qui jusque-là était considéré comme «secondaire». Ainsi, nous pourrions soutenir, comme le fait Geneviève Idt pour la préface de Sartre aux *Damnés de la terre* de Franz Fanon, que «la finalité de la préface

²⁰¹ Théophile Gautier, «Préface», *Jeunes-France*, *op. cit.*, p. 23.

²⁰² Jules Janin, *op. cit.*, p. 39.

semble dépasser celle du livre²⁰³». Et si Rachel Sauvé remarque que «les préfaces accèdent parfois à une certaine autonomie», il nous semble que c'est bien le cas des préfaces romantiques de la première moitié du XIX^e siècle. Si, en manipulant de façon originale les lieux classiques de l'argumentation, les auteurs romantiques de la première moitié du XIX^e siècle contribuent, comme nous allons le montrer, à l'indépendance formelle de la critique littéraire et à l'émancipation de l'«écriture» qui va s'accomplir dans la deuxième moitié du siècle, ils contribuent en même temps à l'émancipation du discours préficiel en tant que pratique distincte de celles de l'époque, distincte de la tradition (axe de la diachronie) mais, surtout, distincte des autres lieux de parole critique de l'époque – les salles de cours, les amphis de la Sorbonne et les colonnes des journaux – (axe de la synchronie), bref une pratique distincte de tous les champs de la littérature tels qu'ils étaient agencés jusque-là sous les coups d'une polémique ardente et géniale (des deux côtés), tant et si bien que la critique sera considérée comme un genre littéraire, exploité par d'autres que les Romantiques eux-mêmes.

Terminons ce chapitre sur ces paroles de Christophe Claro qui, croyons-nous, rendent parfaitement compte de la «grandeur» des préfaces romantiques de la première moitié du XIX^e siècle :

«Les grandes préfaces ont ceci de particulier, qu'il leur arrive parfois d'acquiescer une solitude exemplaire, d'être, non plus les frontons où l'œil novice s'attarde avec méfiance, mais bien des temples à part entière, monuments à leur tour, profession de foi,

²⁰³ Geneviève Idt, *op. cit.*, p. 70.

œuvres, enfin, ayant acquis le droit de figurer au Panthéon des lettres²⁰⁴.»

Nous n'avons que le débat qui a opposé les écrivains romantiques à leurs adversaires à remercier pour ces textes monumentaux auxquels personne ne peut refuser une place d'honneur dans le «Panthéon des lettres». Car la préface comme pratique auctoriale, à la fois persuasive et dominatrice, parfois mercantile, demeure toujours fidèle, qu'il s'agisse de parodies, de simples messages publicitaires ou de déclarations poétiques, à ce qu'est la littérature. Parce qu'elle s'interroge continuellement sur ses objets et ses maîtres, réécrivant l'histoire par tous les moyens, jusqu'à se servir, comme nous allons le voir tout à l'heure – et avec quelle puissance! – d'une rhétorique en perdition, dont on préférera bientôt se méfier.

C'est ainsi que peut être résumée l'histoire paradoxale livrée par notre corpus, tel que nous l'avons abordé dans nos recherches, histoire d'autant plus paradoxale qu'un des instruments mis au service de la cause des Romantiques sera justement la rhétorique ancienne, la bonne vieille rhétorique que les écrivains vont manipuler avec un tel brio qu'elle arrivera à convaincre le nouvel auditoire du XIX^e siècle, vivant de près le débat enflammé qui les oppose aux universitaires. Voilà que les Romantiques vont se servir de l'outil le plus cher à leurs adversaires, la clef de voûte de leur édifiante pédagogie. Mais là encore,

²⁰⁴ Pierre Larousse, *Préface au Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, «Retour aux grands textes» présenté par Christophe Claro, Paris, Arléa, 1993, p. 7.

fidèles à leur stratégie contestataire, les Romantiques vont faire preuve d'originalité car c'est en réactivant l'ancienne rhétorique pour la mettre au service d'une nouvelle esthétique qu'ils vont donner naissance à ce qu'il est convenu d'appeler «la critique littéraire moderne».

CHAPITRE 3

CRITIQUE ET ENSEIGNEMENT :

DEUX VISIONS

i) Qu'est-ce qu'un enseignement réussi?

Nous avons déjà justifié le parallèle que nous établissons entre les préfaces des auteurs romantiques, d'une part, et les cours des universitaires d'autre part, en insistant surtout sur la dimension pédagogique incontestable de ces deux types de discours. Or, ce que nous avons appelé «le paradoxe romantique» et qui, rappelons-le, consiste en l'annexion du champ de la critique résultant en l'émancipation de celui-ci, est calqué sur le paradoxe connu de chaque enseignant quant à la tâche qui lui incombe. Cette tâche est définie par le concept d'éducation en vigueur dans notre société occidentale, concept basé sur la nécessité humaniste du développement d'une pensée conceptuelle, elle-même pierre angulaire d'une «vie réussie¹». Sur ce point, nous ne nous interrogerons pas. Nous nous intéresserons, cependant, à ce qui constitue une réussite en matière d'enseignement : un enseignement est dit «réussi» lorsque s'opère la disparition d'une relation hiérarchique entre l'enseigné et l'enseignant, poussant cette relation hors de l'alternative ou réduisant le statut de l'enseignant à celui de référence et

¹ Titre d'un recueil de conférences données par Luc Ferry, ex-ministre français de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche. Il est à souligner que ce recueil, bien qu'il soit l'œuvre d'un philosophe, a été publié sous la houlette d'un ministre, et incite donc à une réflexion sur le rôle de l'école dans la vie d'un homme. (Luc Ferry, *Qu'est-ce qu'une vie réussie?*, Paris, Grasset, 2002).

élevant le statut de l'enseigné jusqu'à l'autonomie et l'authenticité². Car c'est de l'écart que naît la pensée logique et rationnelle qui doit être la norme de l'homme occidental. Or, force est de constater que la distance entre l'enseignant et l'enseigné se révèle automatiquement propice au développement d'une pensée conceptuelle en l'extirpant d'une projection égocentrique du monde (celle adoptée par l'enseigné) – qu'elle soit ou non générée par la société – et permettant à l'individu formé d'agir de façon singulière et subjective sur le monde. Si nous avons choisi de lire conjointement les textes des Romantiques avec ceux des universitaires, leurs contemporains, c'est parce que deux visions de l'éducation les opposent : si celle des Romantiques coïncide plus ou moins avec une conception actuellement en vigueur, celle des universitaires, rend parfaitement compte d'une autre définition de l'éducation qui se lit comme suit : «the institutional expression of some [dominant] culture in a given time and space, an organized effort to perpetuate itself in history³». Cette conception permet à ses exécutants d'accorder valeur et sens (de l'histoire littéraire), certes dans le but avoué de former des êtres intellectuels et émotionnels impliqués dans la nature et la société, mais qui n'engage aucunement la responsabilité des individus quant aux sujets de leurs études et de réflexions. C'est cette responsabilité que libèrent les auteurs, et, ce faisant, ils libèrent du coup le lecteur, dont le degré

² Ces critères d'évaluation d'un enseignement compris, qui vise à son aboutissement, sont en cours dans nos institutions, après avoir été établis par les chercheurs en science de l'éducation, à l'instar de Van Cleve Morris dans son ouvrage *Existentialism in Education : what it means*, «Philosophy of education», New York, Harper & Row, 1966.

³ *Ibid.*, p. 105.

d'implication dans le processus de son propre apprentissage tel que celui-ci était prévu et mis en œuvre dans le cadre de l'enseignement de l'époque, ne fait que révéler ce qui, de prime abord, se présentait comme étant une méfiance de la part des pédagogues à l'égard des capacités intellectuelles (critiques) de leurs élèves. Nous disons bien «de prime abord», car nous pensons qu'il s'agit, au contraire, d'une profession de foi indirecte dans la force émancipatrice que peut générer l'adoption d'une approche pédagogique qui exigerait «la revendication des valeurs de l'idiosyncrasie⁴» et qui accorderait à l'instance réceptrice la place qui devrait lui être réservée dans un schéma digne du nom de «schéma de communication⁵». Victime de ce réductionnisme instauré et perpétué par le système éducatif, le lecteur de la première moitié du XIX^e siècle voit son rôle se borner à celui d'un simple «reproduct[eur] de modèles⁶». Si nous employons, dans le contexte de notre problématique qui concerne essentiellement l'acte de lire, une expression d'habitude réservée à la qualification de l'acte d'écrire, c'est parce que ces deux actes sont, nous semble-t-il, indissociables : combinés, ils traduisent une certaine vision du monde, une certaine manière de penser et de traiter les objets ; examinés séparément, chacun reflète une attitude intellectuelle dont l'autre est le pendant nécessaire. Qui contesterait que la lecture (dans le sens d'interprétation, de critique) est une deuxième écriture (dans le sens de re-

⁴ Jacques-Philippe Saint-Gérard, «De l'écho au miroir : passage des poétiques anciennes à la critique du poétique au début du XIX^e siècle français», *La licorne*, n° 19, 1991, p. 156.

⁵ Roman Jakobson, «Essais de linguistique générale», *Linguistique et poétique*, Paris, 1963, p. 218.

⁶ Jacques-Philippe Saint-Gérard, *op. cit.*, p. 156.

construction du monde – de l'objet⁷) et qu'inversement, l'écriture reflète une manière de lire (d'interpréter) le monde? Ainsi, bien que la problématique du *lire* soit surtout, grâce au développement de l'histoire littéraire, une préoccupation centrale de la seconde moitié du XIX^e siècle, il va sans dire que les impératifs de l'art de bien écrire, définis dans les manuels scolaires, les recueils de rhétorique, les livres de grammaire ou les traités abondants consacrés au style, et exemplairement mis en valeur dans les cours des universitaires de la première moitié du siècle, trahissent inévitablement une certaine philosophie du *lire* et nous permettent de déceler les principes qui, à l'époque, devaient régir le développement d'une pensée critique. Inversement, celui-ci, consécration ultime à la fois de l'émancipation de la réflexion personnelle de l'enseigné et de la réussite de la mission de l'enseignant, serait inconcevable – car non mesurable, non contrôlable –, dans le cadre pédagogique formel, en dehors de sa manifestation matérielle qui, seule, est en mesure de garantir l'expression des jugements esthétiques⁸. L'étude des textes des universitaires fera ressortir que, pour les représentants du corps enseignant, le champ de l'évaluation esthétique ne saurait bénéficier d'un traitement discursif différent de celui réservé à la production

⁷ «La lecture est une opération de construction» affirme Jean-Michel Adam, *Le style dans la langue. Une reconception de la stylistique*, «Sciences des discours», Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1997, p. 13.

⁸ On est encore loin d'une conception qui dénonce «la parole et son privilège» quand il s'agit de parler d'art. Ce ne sera qu'au XX^e siècle que le pouvoir de «la Raison et [de] la cohérence discursive», en tant que les seules voies d'accès à la compréhension de l'œuvre artistique, sera remis en question au profit d'une valorisation de l'art lui-même auquel incombera la tâche de «corriger la connaissance discursive» (Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 75). Pour le XIX^e siècle, qui ne connaîtra pas ce type de problématique, la question ne se pose même pas : ce n'est que la parole qui puisse assumer l'expression des jugements esthétiques.

littéraire. Ainsi, même un discours réservé à l'expression de la subjectivité, de l'opinion, ne saurait échapper aux règles qui circonscrivent attentivement la production de tout type de discours dans la tradition rhétorique classique. L'art de lire – d'interpréter, de critiquer – est donc docilement soumis à des critères préétablis, censés guider du dehors le travail intellectuel le plus subjectif, et capables de transcender l'individualité dans laquelle se meuvent les jugements esthétiques et dont seule une organisation personnelle de la parole serait en mesure de rendre compte. Or, initiés par les enseignants aux «vertus de l'écriture mimétique⁹», condition préalable pour assurer une lecture (interprétation) uniformisante – car tel contenu entraîne tels choix langagiers comme tel jugement –, les élèves étaient appelés à limiter l'exercice de leur esprit critique à la seule réitération d'un discours. En témoigne, à côté des préceptes de l'enseignement universitaire, un nombre proliférant d'ouvrages et de recueils consacrés à la récitation (au sens scolaire) de discours et destinés au lecteur moyen, dont la visée pourrait être exemplairement représentée par celui de M. F. Malepeyre, intitulé *Traité élémentaire de rhétorique et d'éloquence à l'usage de la jeunesse et des pères de famille qui s'occupent de l'éducation de leurs enfants*¹⁰. Rédigé sous forme de question-réponse pour être plus facilement mémorisé par l'enfant et plus efficacement contrôlé par le «père de famille», ce livre, véritable Petit Catéchisme

⁹ Daniel Grojnowski, «Pouvoirs de la rhétorique. Théories de l'écrit dans la tradition scolaire», *op. cit.*

¹⁰ M. F. Malepeyre, *Traité élémentaire de rhétorique et d'éloquence à l'usage de la jeunesse et des pères de famille qui s'occupent de l'éducation de leurs enfants*, Paris, Werdet, 1830.

rhétorique, ne fait que souligner l'importance de l'acquisition de réflexes qui éviteraient les écarts possibles d'un emploi dangereusement personnel de la langue. «[...] L'adéquation du mot à la chose et le postulat du mot juste excluent la synonymie¹¹» et, ajouterions-nous, un travail individuel de la forme qui traduirait, à travers l'unicité du traitement de la parole, l'unicité de la pensée ainsi qu'une attention particulière à décrire précisément, en tournant autour de l'objet par le biais de la subjectivité, des réalités passées au crible et non plus stéréotypées. Car si les jugements que l'individu a tout droit légitime de porter en tant que sujet esthétique, sont déjà prononcés à sa place par «des vrais connaisseurs¹²» dont l'autorité incontestable transcende les siècles et dont l'opinion s'érige en «évidence» – car qui oserait contester la «garantie infaillible de la vérité¹³»? – quelle est la place du commun des mortels dans le monde conceptuel¹⁴? Quel est le rôle du lecteur dans le processus interprétatif¹⁵? De plus,

¹¹ Aron Kibedi Varga, «La question du style et la rhétorique», Georges Molinié et Pierre Cahné (dir.), *Qu'est-ce que le style? Actes du colloque international*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 166.

¹² J.-F. La Harpe, «Introduction. Notions générales sur l'art d'écrire, sur la réalité et la nécessité de cet art, sur la nature des préceptes, sur l'alliance de la philosophie et des arts de l'imagination, sur l'acception des mots de GOUT et de GENIE», *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne, précédé d'une notice sur sa vie et ses ouvrages, par M. Saint-Surin*. tome I, Paris, Emler Frères, 1829, p. 2.

¹³ Chaïm Perelman, «De l'évidence en métaphysique», Alain Lempereur (dir.), *L'homme et la rhétorique*, «Collection d'épistémologie», Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, p. 56. (Perleman nie cette fonction du concept philosophique d'évidence).

¹⁴ Il va de soi que les exercices n'ont pas la même finalité aux différents âges scolaires et que les élèves de la classe de rhétorique apprennent à faire des «discours», à écrire à leur tour, même quand ils composent des vers grecs ou latins, toujours présents dans la biographie des futurs poètes. Cela dit, Françoise Douay-Soublin a beau souligner un changement radical en ce qui concerne la philosophie qui dicte la rédaction des recueils de rhétorique dans la première moitié du

si, dans une conception du langage où «la certitude des principes¹⁶» a fixé une fois pour toutes les marges de l'acceptable, quel est le rôle réservé au lecteur, sinon celui d'un simple exécuteur de ces «principes»? C'est surtout en ce sens que nous parlons de simple réitération discursive de modèles cognitifs : s'il n'est pas en réalité refusé au lecteur de s'engager dans ses propres jugements – puisque celui-ci est, après tout, juge de la conformité de ce qu'il lit, ce qui suppose une approche critique informée –, tant ses jugements que l'expression matérielle de ceux-ci doivent se plier à la normalité. Dès que l'écriture sortirait de la norme en ce qu'elle serait plus individuelle que l'expression d'une collectivité, elle serait immédiatement taxée d'impropre (écart) et rejetée d'emblée comme fausse dans une philosophie de l'alternative. Et bien que, comme le souligne à maintes reprises G. Vignaux, «tout discours veu[ille] traduire la présence de celui qui l'énonce¹⁷», il est difficile de voir comment la mise en valeur de cette présence singulière pourrait trouver un soutien pédagogique de la part des universitaires. Porte-parole de «l'esprit de la tradition rationaliste», leur enseignement reflète

XIX^e siècle («On est loin, remarque-t-elle, du catalogue de vertus, encensées par les recueils de traits sous une forme de prédilection unique, répétée à l'envi»), elle n'en note pas moins que le succès sans précédent du recueil-type de ce type d'ouvrages consacrés à l'enseignement (l'ouvrage de Noël et Delaplace, sans cesse réédité de 1804 à 1862) «tient à son efficacité pour la production d'écrits normés» (Françoise Douay-Soublin, «Les recueils de discours français pour la classe de rhétorique», *op. cit.*, p. 166).

¹⁵ Si nous avons insisté sur le fait que Kant a fini, dans sa *Critique de la faculté de juger*, par libérer *malgré lui* le sujet esthétique, son lecteur ne recouvre pas une réalité différente que celle des «vrais connaisseurs» dont parle La Harpe. Kant ne prétend nullement qu'il faudrait laisser l'interprétation aux mains des petites gens.

¹⁶ J.-F. La Harpe, *op. cit.*, p. 2.

¹⁷ Georges Vignaux, *Le discours acteur du monde. Énonciation, argumentation et cognition*, «L'homme dans la langue», Paris, Ophrys, 1988, p. 37.

exemplairement l'idée qu'il existe «un ordre préalable qui règne par-dessus toutes choses [...], qui impose un devoir défini à toute activité consciente [et] qui mesure d'avance le degré d'excellence des conduites [...]»¹⁸. Cette hiérarchie souveraine qui détermine la place de l'homme tant dans le processus de l'activité créatrice (I^{er} niveau – champ du faire) ainsi que dans la réception de celle-ci (II^e niveau – métadiscours critique), nie à la fois la recherche intellectuelle, libre de construire un sens en marge d'un devoir qui n'en contient pas forcément, et «la nature subjective de l'engagement critique»¹⁹.

Contrairement à leurs adversaires, les auteurs romantiques de la première moitié du XIX^e siècle vont sérieusement modifier les données de la relation enseignant-enseigné²⁰. Ce n'est pas seulement que la leçon kantienne leur aura inspiré un vrai respect pour le lecteur en tant que sujet capable de juger esthétiquement et d'assumer la responsabilité de sa subjectivité²¹, sans devoir se ranger à l'opinion d'un consensus bien pensant. Ce n'est pas non plus seulement

¹⁸ Eugène Dupréel, «De la nécessité», Alain Lempereur (dir.), *L'homme et la rhétorique*, op. cit., p. 52.

¹⁹ Jean Rousset, «Les réalités formelles de l'œuvre», Georges Poulet (dir.), *Les chemins actuels de la critique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1968, p. 59.

²⁰ Nous avons déjà expliqué dans quel sens nous employons ces deux termes, ainsi que dans quelle perspective nous situons ce rapport qui, dans le cas des Romantiques, est un rapport implicite (cf. note 1 de ce chapitre).

²¹ On va se rappeler la remarque de J. Simon à propos de V. Cousin qui regardait le public qui assistait à ses conférences «comme un parfait imbécile» (Jules Simon, op. cit., p. 103).

le fait qu'ils vont s'engager dans un vrai dialogue avec le lecteur²², mais surtout la façon qu'ils vont choisir pour ce faire, révélatrice de leur volonté de renouveler le langage de la critique au point où celui-ci prendrait conscience de son autonomie. C'est là que réside, nous semble-t-il, la nouveauté de l'approche adoptée par les auteurs. Or, force est de constater que leur approche – l'originalité de leur traitement du langage de la critique – traduit une certaine attitude intellectuelle (philosophique) face à la pensée et son expression à travers le langage. Plus précisément, nous pensons que les occupants du II^e niveau se limitent à l'exercice de la fonction première du langage, soit sa fonction performative, celle qui consiste à *faire faire*, à *faire agir*, à entraîner une certaine action, réaction immédiate à l'injonction émise. Leur discours tient surtout compte de cette dimension de l'activité logique et rationnelle humaine : l'homme est censé se limiter à la seule exécution d'une action, mais n'a pas le droit de réfléchir sur celle-ci. Par contre, les occupants du I^{er} niveau se caractérisent par l'exercice de deux activités humaines, activité technique (entreprise et réalisée par l'*homo faber*) et activité spéculative (à la charge de l'*homo sapiens*)²³. Les Romantiques

²² Le *Cours familier de littérature* (1856), auquel Lamartine ajoutera le sous-titre : *Entretiens avec le lecteur*, «tentation irrésistible pour un poète» comme le dit Jean des Cognets, sera une des preuves les plus flagrantes de l'influence qu'a eue l'enseignement des auteurs romantiques sur l'élaboration même d'un cours : «Monsieur de Lamartine n'a pas fait, ne pouvait pas faire, ne fera jamais un cours de littérature, lui reprochera Pontmartin [...]. Qu'il essaye de juger les Anciens ou les Modernes, c'est toujours sa pensée qu'il poursuit dans celle des autres, c'est toujours le reflet de ses songes dont il colore l'œuvre si diverse de ces éminents esprits» (cité par Jean des Cognets, «Introduction», Alphonse de Lamartine, *Cours familier de littérature*, extraits choisis et précédés d'une introduction par Jean des Cognets, tome I, Paris, Librairie Garnier Frères, 1926, p. iii).

²³ Louis Weber, cité par Gaston Viaud, *L'intelligence : son évolution et ses formes*, «Que sais-je?», Paris, Presses Universitaires de France, 1953, p. 114.

postulent une possible réconciliation des conditions de l'action et celles de la pensée par leur occupation d'un seul et même espace et temps, et choisissent de l'exprimer – à la fois de la faire et de la penser – dans la préface. La préface devient alors à la fois un espace contigu à l'œuvre, donc pleinement littéraire, et un temps consacré à la démonstration, qu'elle soit accomplie par l'analyse ou exposée par la synthèse, soit à toute la pensée logique et rationnelle.

Cela nous ramène à notre interrogation initiale, ne serait-ce que pour rappeler au lecteur notre visée que voici formulée sous forme de question : Quelles sont les raisons *purement littéraires* de l'émergence de la critique littéraire française dans la première moitié du XIX^e siècle et qu'est-ce qui fait que la critique littéraire finisse, dès le début de la seconde moitié du siècle, par acquérir un statut à part entière? Or, ces questions ne peuvent trouver de réponse satisfaisante qu'*a posteriori*, c'est-à-dire une fois que le sort réservé à cette pratique millénaire s'est trouvé radicalement modifié à la suite du débat, de la polémique que nous étudions ici. C'est que, croyons-nous, travaillé par les auteurs romantiques dans leur discours préfaciel polémique, le langage de la critique trahit un vrai *engagement*²⁴ de leur part. Engagement presque «politique» dirions-nous avec Barthes, dans le sens où il confirmerait leur conscience d'appartenir

²⁴ Nous faisons ici allusion au *Degré zéro de l'écriture* de R. Barthes (*op. cit.*) où l'auteur distingue trois modes d'écriture – l'écriture comme *signal*, comme *valeur*, comme *engagement* – dont seul le dernier implique et responsabilise l'auteur dans le processus de création.

non à une classe sociale à part²⁵, mais à un groupe non moins idéologique, celui des créateurs, des génies, des vrais critiques, ou du moins des seuls critiques légitimes, groupe foncièrement différent de celui des critiques institutionnalisés et académiques. En s'investissant donc, par leur discours préfaciel critique, *eux-mêmes* dans le processus de l'écriture, ils élargissent la problématique du langage littéraire et confient, jusqu'à un certain degré, à la forme la constitution de leur pensée, dans un mouvement inverse à celui des critiques universitaires. Ces derniers, continuateurs avoués d'une esthétique de l'écriture qui circonscrit rigidement les moindres détails de l'expression littéraire, fidèles aux principes de leur propre enseignement selon lequel «pour tout sujet il existe un cadre formel déterminé, avec ses règles, sa structure, son style que l'écrivain doit accepter²⁶», bornent le rôle de la forme au déploiement d'une pensée stéréotypée. Il s'agit de respecter avant tout les préceptes de la bonne vieille rhétorique qui, on l'a déjà vu, ne tolère pas l'écart²⁷, reflétant ainsi non «seulement une conception du langage et de la littérature, mais une philosophie, une culture et un idéal intellectuel²⁸». Même dans les cas où il s'agit, pour l'auteur, de «faire du style» comme on dirait aujourd'hui, de puiser dans le fonds de sa propre individualité, là encore, les

²⁵ Sur ce plan, ils se rapprochent plus qu'ils ne se distinguent.

²⁶ Pierre Guiraud, *La stylistique*, «Que sais-je?», dixième édition refondue, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 16.

²⁷ Bien qu'elle soit elle-même une théorie de l'écart.

²⁸ Pierre Guiraud, *op. cit.*, p. 21.

«procédés propres à “relever le style” sont décrits et énumérés dans les traités²⁹», limitant ainsi l'expression de la subjectivité de l'auteur à un agencement plus ou moins inattendu de ces procédés.

Mais, objectera-t-on, et avec raison, n'est-ce pas de cette même «conception du langage et de la littérature» que sont nourris les auteurs romantiques de la première moitié du XIX^e siècle? N'ont-ils pas «une connaissance complète et complètement intériorisée des enseignements reçus³⁰» qui se reflète sans ambiguïté dans leur œuvre elle-même? Et celle-ci ne devient-elle pas un des réceptacles naturels de toute une philosophie pédagogique dont les leçons étaient partagées tant par les auteurs que par les enseignants et les jeunes élèves de ceux-ci? Répondre par la négative à ces questions serait aussi absurde que de soutenir que les auteurs romantiques de la première moitié du XIX^e siècle n'étaient pas les purs produits de leur époque ; cela serait aussi utopique que de voir dans leurs dénigrement de la rhétorique, désormais cliché de l'idéologie romantique, une quelconque ambition de démolir l'édifice aristotélicien pour réinventer les critères de l'art de bien écrire, basés cette fois sur la seule logique des passions, de la spontanéité, de l'émotion. Ainsi, dire, avec Jean Molino par exemple, que la rhétorique romantique est une «rhétorique de la sensibilité [et] de

²⁹ *Ibid.*, p. 20.

³⁰ Arlette Michel, «Romantisme, littérature et rhétorique», Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 1039.

l'imagination» ; que, sous la plume des auteurs romantiques, les «figures sont utilisées spontanément» ou que «la persuasion se fonde sur une sensibilité qu'on ne saurait réduire à des règles³¹», c'est non seulement ignorer la visée persuasive incontestable de leurs textes critiques, mais aussi avouer implicitement le caractère accidentel et circonstanciel de leurs choix dans le champ du faire³². Soutenir, à l'instar de Jean Gaudon, que la rhétorique de V. Hugo dépasse de loin «l'écart tolérable³³» de la norme auquel seul le génie a droit dans la tradition classique du XVII^e siècle, ne revient-il pas tout simplement à dire que V. Hugo est un homme de *son* siècle³⁴? Enfin, il nous semble que si, en effet, la persuasion passe, pour les Romantiques, par d'autres voies que celles privilégiées par la rhétorique classique³⁵, cela revient à affirmer que la rhétorique des Romantiques

³¹ Jean Molino, «Quelques hypothèses sur la rhétorique au XIX^e siècle», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 80, n° 2, avril 1980, p. 181-192.

³² Au positionnement de J. Molino nous préférons celui, plus nuancé et plus plausible, d'A. Halsall qui non seulement récuse l'«idée d'une nouvelle rhétorique romantique alogique ou anti-aristotélicienne», mais qui va encore plus loin en affirmant que c'est la rhétorique classique qui est «mise au service de certains concepts (l'individualisme, le lyrisme, la sincérité affirmée et l'originalité intuitive) que les classiques récusaient au nom des valeurs contraires (le civisme, la raison, les preuves et les modèles à imiter)» (Albert Halsall, *Victor Hugo et l'art de convaincre. Le récit hugolien : rhétorique, argumentation, persuasion*, «L'univers des discours», Montréal, Éditions Balzac, 1995, p. 181).

³³ Jean Gaudon, «Vers une rhétorique de la démesure : "William Shakespeare"», *op. cit.*, p. 80.

³⁴ Qui contesterait d'ailleurs que le grand écrivain, pour adopter une «rhétorique de la démesure» et de l'«exagération», pour reprendre les termes utilisés par J. Gaudon, garde sa parole à l'abri de la mesure de la syntaxe?

³⁵ Nous pensons notamment à la distinction que fait Ch. Perelman entre une argumentation de type «romantique» et une argumentation de type «classique», distinction qui correspond à deux «esprits» différents, à deux visions différentes du monde. Selon l'auteur du *Champ de l'argumentation*, l'esprit classique cherchera ses arguments dans les «lieux de la quantité [...] qui affirment qu'une chose vaut mieux qu'une autre pour des raisons quantitatives [et qui] seront liés aux notions d'équilibre, de symétrie, de mesure, de régularité, d'homogénéité, de répétition, d'inertie». Inversement, l'esprit romantique puisera ses arguments dans l'arsenal des «lieux de la

est une rhétorique ... *romantique*! Tautologie qui nous amène à réexaminer le degré d'innovation apportée au langage de la critique littéraire par les auteurs romantiques de la première moitié du XIX^e siècle, et surtout à le faire en replaçant ceux-ci dans le contexte historique de leur époque, qui veut qu'ils soient tous imprégnés de l'enseignement le plus traditionnel de la rhétorique classique, enseignement qui «s('est) reproduit sans changements décisifs, sans inventions essentielles, depuis Aristote jusqu'au milieu du XIX^e siècle³⁶»! Ne nous précipitons donc ni à accorder au fameux «guerre à la rhétorique» de Hugo un poids autre que celui de la révolte d'une jeune génération contre ses pères au pouvoir, ni à voir un lien direct entre ces invectives et le sort réservé à cette discipline vers la fin du siècle, soit son bannissement des programmes scolaires en 1885. Car, en dépit de leurs dénigrements et de leur feinte, comment les auteurs romantiques auraient-ils pu échapper au conditionnement d'un enseignement qui les a formés et qu'ils ne manquent de mettre exemplairement en pratique tant dans leur discours critique que dans leur œuvre?

Avant d'étudier donc le traitement que subira, sous leur plume, le langage de la critique littéraire, dans lequel nous devrions rechercher, nous semble-t-il, les germes de la future révolution langagière dont Mallarmé, Lautréamont et plus tard

qualité [qui] affirment la supériorité de l'unique, du rare, de l'exceptionnel et du précaire, du difficile, de l'original [...]» (Chaïm Perelman, «Classicisme et romantisme dans l'argumentation», *Le champ de l'argumentation*, «Travaux de la faculté de philosophie et lettres», Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, 1970).

³⁶ Antoine Compagnon, «La rhétorique à la fin du XIX^e siècle (1875-1900)», Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, op. cit., p. 1215.

Apollinaire, pour ne citer qu'eux, compteront parmi les protagonistes les plus doués, il est indispensable de repousser toute idée préconçue qui voudrait que les Romantiques soient les ennemis déclarés de la tradition rhétorique. Comme le remarque Marc Fumaroli dans son «Introduction» à *l'Age de l'éloquence*, «la critique romantique de la rhétorique classique ne marque nullement la fin de "la rhétorique", mais le retard d'une rhétorique académique et universitaire sur les nouvelles rhétoriques, mieux en accord avec les nouveaux publics et les nouvelles institutions, dont se réclament les écrivains les plus goûtés³⁷». Cette position moins tranchante nous paraît mieux répondre aux visées des auteurs romantiques ; nous croyons qu'elle rend mieux compte du degré et de l'ampleur des transformations que les Romantiques étaient prêts à apporter au langage de la critique. C'est sous cet angle que nous allons, par conséquent, aborder la particularité de leur discours, c'est-à-dire en étant bien consciente qu'ils ne voulaient nullement se situer en dehors de la rhétorique – et comment le pourraient-ils, dans un contexte polémique³⁸? – mais plutôt doter le discours de la critique d'une dimension supplémentaire : celle de leur propre vision/mission pédagogique. C'est cette vision qui va orienter leurs choix et leurs manipulations du langage de la critique; c'est cette mission qui, voulant prendre ses distances par rapport à celle, anachronique, des universitaires, finira par jeter plus de lumière

³⁷ Marc Fumaroli, «Introduction», *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, «Hautes études médiévales et modernes», Genève, Droz, 1980, p. 5.

³⁸ Comme le souligne Gilles Declercq, «la rhétorique se place d'emblée dans l'univers polémique du discours» (Gilles Declercq, *L'art d'argumenter : structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions universitaires, 1992, p. 21).

sur les procédés qui sous-tendent la pratique de leurs adversaires. Nous verrons que pour ces derniers «[...] le *savoir rhétorique* préexiste à toute technicité et réside dans les abysses d'un esprit humain réduit aux universaux de la pensée³⁹». En ce sens, les choix de l'individu se réduisent à des purs réflexes et ne mettent en scène qu'un sujet impuissant à participer pleinement à la réalisation de ses productions, un sujet qui aurait raison de refuser toute responsabilité de son énonciation, car ses choix sont prédéterminés, (pré)conditionnés par le contenu même de sa pensée. Mais, si l'étude du discours des universitaires va montrer que ceux-ci perpétuent une mentalité séculaire selon laquelle «l'homme [...] continue à vivre dans un monde de valeurs universelles et permanentes où "tout est dit", où "on vient trop tard" dans un ordre immuable de la Raison, de la Morale, de l'Esthétique⁴⁰», l'attitude intellectuelle que vont adopter les auteurs romantiques sera plutôt de l'ordre de «on arrive dans un monde plein, pour le rendre plus plein encore⁴¹». C'est là que réside le caractère novateur de toute démarche intellectuelle, comme le suggère J. Schlanger. Et nous tombons parfaitement d'accord avec elle quant à la définition qu'elle propose pour des termes comme «invention» ou «innovation», termes qu'elle entend dans le sens de «organisation intellectuelle neuve⁴²» : il ne s'agit point de rompre avec le passé, avec la

³⁹ Jacques-Philippe Saint-Gérard, «La langue française au XIX^e siècle. Scléroses, altérations, mutations. De l'abbé Grégoire aux tolérances de Georges Leygues (1790-1902)», Jacques Chaurand (dir.), *Nouvelle histoire de la langue française*, Paris, Seuil, 1999, p. 417.

⁴⁰ Pierre Guiraud, *op. cit.*, p. 25.

⁴¹ Judith Schlanger, *Le comique des idées*, «Les essais», Paris, Gallimard, 1977, p. 39.

⁴² *Ibid.*, p. 147.

tradition, avec ce qui précède, mais de s'inscrire dans un rapport de filiation qui seul est capable de générer réflexion et production. Il s'agit d'une dynamique de déplacements, non de rupture. Car, comme le souligne l'auteur, «si elle [l'invention] ne pouvait être relatée de quelque manière à un état antérieur ou voisin des élaborations, il est clair [...] qu'elle ne serait pas une novation [...]»⁴³. Ainsi, pour manipuler à leur façon le langage de la critique, les auteurs romantiques ne vont ni désavouer leur foi dans l'enseignement qu'ils ont reçu, ni manifester une quelconque volonté de démolir l'édifice de la rhétorique dont ils vont se servir amplement. C'est là que réside la nouveauté de leur démarche : loin de vouloir rompre les liens avec la tradition⁴⁴, ils vont proposer, à travers une manipulation originale de leur discours préfaciel critique, un léger déplacement de la problématique⁴⁵, un subtil changement dans la réflexion sur le langage littéraire et la place de l'auteur dans le travail de celui-ci. Comme le confirme d'ailleurs Pierre Larthomas :

«Le XIX^e siècle n'a pas eu pour les siècles précédents le dédain superbe qui s'exprime si naïvement chez Boileau à l'égard des poètes de la Renaissance ; pas de "enfin Malherbe vint", mais au

⁴³ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁴ Dans son «Introduction [au] choix des poésies de Ronsard [...]», Nerval exprime son hostilité à toute tentative littéraire qui, pour affirmer son caractère révolutionnaire, cherche à rompre les ponts avec le passé (Gérard de Nerval, «Introduction [au] choix des poésies de Ronsard [...]», *Œuvres complètes*, Jean Guillaumet et Claude Pichois (dir.), tome I, «Bibliothèque de la Pléiade», nouvelle édition, Paris, Gallimard, 1989 [1830], p. 281-301).

⁴⁵ Il s'agit de situer le discours des auteurs romantiques «*par rapport* à la tradition que les classiques [leur] avaient transmise de la rhétorique» (c'est nous qui soulignons), comme le fait Arlette Michel à propos de la rhétorique balzacienne, et non *contre elle*. C'est dans une négociation constante entre «modernité et tradition» qu'il faudrait rechercher les glissements qui s'opèrent et qui font avancer le traitement des thèmes littéraires. (Arlette Michel, «Balzac et la rhétorique : modernité et tradition», *L'année balzacienne*, vol. 9, 1988, p. 245).

contraire une série de jugements nuancés et le souci, à côté du désir d'innover, de faire sa juste place à la tradition⁴⁶.»

Notre tâche sera désormais de repérer ce qui, dans la rhétorique des auteurs, constitue un écart par rapport à ce que la rhétorique classique⁴⁷ définissait comme la norme, écart suffisamment important pour qu'il puisse être tenu responsable de la libération du domaine de la critique de l'impérialisme classique. Pour ce faire, nous allons faire une étude comparative de l'argumentation des auteurs romantiques et celle de leurs adversaires. Dans un contexte éminemment polémique où le recours à la violence n'est pourtant pas une option⁴⁸, mais où il n'y a de place que pour un seul vainqueur, le recours à l'argumentation, définie par G. Declercq comme «l'alternative du règne de la force⁴⁹», devient inévitable. Dans un contexte où se heurtent deux philosophies antagonistes, chacune voulant convaincre à la fois le lecteur du bien-fondé de ses thèses et l'histoire littéraire de

⁴⁶ Pierre Larthomas, «Tradition classique et Romantisme : le langage poétique», *XVII^e siècle*, octobre/décembre 1980, vol. 32, n° 4, p. 421.

⁴⁷ L'adjectif «classique» nous semble mieux correspondre à l'orientation de notre problématique, puisqu'il rend compte de la discipline telle qu'elle était perpétuée à travers l'enseignement, tout au long des XVI^e, XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, soit comme une «simple source de recettes discursives à toute épreuve», ce qui n'était point le cas de l'ampleur du projet rhétorique des Anciens. «La rhétorique chez les Grecs, dit Alain Michel, ne se présente jamais comme un ensemble de règles toutes faites» (Alain Michel, «Discussion», Jean Molino, «Quelques hypothèses sur la rhétorique au XIX^e siècle», *op. cit.*, p. 262).

⁴⁸ «La persuasion est bien de l'ordre de la liberté et de la démocratie; elle perd son sens avec le totalitarisme et le diktat» (Lionel Bellenger, *La persuasion*, «Que sais-je?», Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 6). Et Guy Bouchard de confirmer : «Celui qui a recours à l'argumentation indique qu'il a renoncé à l'usage exclusif de la force, qu'il attache du prix à l'adhésion de l'interlocuteur et fait appel à sa liberté de jugement.» (Guy Bouchard, *La nouvelle rhétorique : introduction à l'œuvre de Ch. Perelman*, «Sciences de la culture», Québec, Université Laval, Institut supérieur des sciences humaines, 1980, p. 21).

⁴⁹ Gilles Declercq, *op. cit.*, p. 9.

l'efficacité de son approche pédagogique, l'analyse de leur discours ne peut pas se passer d'une étude des stratégies argumentatives privilégiées par chaque camp. Nous allons donc nous demander, dans un premier temps, si c'est au niveau de l'argumentation, comme le suggère Perelman, que les auteurs romantiques font *autrement* que leurs adversaires, si c'est vraiment au niveau des stratégies argumentatives déployées que l'on devrait situer le renouvellement du langage de la critique littéraire. En d'autres termes, il s'agit de voir si, dans la matérialité de l'écriture, dans l'utilisation des faits de langue, dans les tournures phrastiques, dans les procédés rhétoriques, la persuasion passe, pour les auteurs romantiques, par d'autres «chemins⁵⁰» que ceux privilégiés par les représentants du corps universitaire.

ii) La rhétorique au service de l'enseignement

Si, comme le remarque Michel Beaujour, la persuasion demeure, dans le champ de la fiction, «un élément pertinent» mais «subordonné au *mythos*⁵¹», elle tient la place d'honneur dans un contexte où la première visée de l'orateur est moins de procurer du «plaisir» que «de provoquer ou d'accroître l'adhésion des

⁵⁰ Allusion au titre de l'ouvrage de Jean-Noël Kapferer, *Les chemins de la persuasion*, «Références», Paris, Gauthier-Villars, 1978.

⁵¹ Michel Beaujour, «Rhétorique et littérature», Michel Meyer (éd.), *De la métaphysique à la rhétorique : essais à la mémoire de Chaïm Perleman avec un inédit sur la logique*, «Philosophie et histoire des idées», Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1986, p. 171.

esprits aux thèses qu'[il] présente à leur assentiment⁵²». Dans une certaine mesure donc, «la persuasion n'est pas sans lien avec le désir de domination, la recherche du pouvoir personnel⁵³» que peut assurer à l'orateur l'adhésion de son public aux thèses qu'il leur expose, en particulier quand cette adhésion sanctionne le rejet d'une position rivale. Mais cela étant dit, la confirmation de ce pouvoir dépend du rapport de complicité que l'orateur réussira à établir avec son public. L'efficacité de la persuasion est donc inconcevable en dehors de la réussite de communication que va établir avec son interlocuteur le destinataire du message : «Persuasion is a communication process in which the communicator seeks to elicit a desired response from his receiver⁵⁴» : définition assez simple, mais qui souligne sans équivoque le caractère interactif du processus persuasif. Certes, depuis Benveniste et Dubois⁵⁵, mais surtout depuis les développements plus récents des théories

⁵² Chaïm Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, *La nouvelle rhétorique. Traité de l'argumentation*, «Logos. Introduction aux études philosophiques», Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 5.

⁵³ Lionel Bellenger, *op. cit.*, p. 62.

⁵⁴ Kenneth E. Andersen, «An orientation to persuasion», *Persuasion. Theory and practice*, Boston, Massachusetts, Allyn and Bacon, 1971, p. 6.

⁵⁵ Ils ont, chacun à sa manière, théorisé la place du «sujet» dans l'énonciation : «Nous n'atteignons jamais, dit Benveniste, l'homme réduit à lui-même et s'ingéniant à concevoir l'existence de l'autre. C'est un homme parlant que nous trouvons dans le monde, un homme parlant à un autre homme, et le langage enseigne la définition même de l'homme.» Et un peu plus loin : «La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu*. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la *personne* [...]» (Émile Benveniste, «De la subjectivité dans le langage», *Problèmes de linguistique générale*, «Bibliothèque des sciences humaines», tome I, Paris, Gallimard, 1966, p. 259 et 260). Dans son article intitulé «Énoncé et énonciation», J. Dubois cherche à asseoir, sur des critères différents de ceux de Benveniste, l'«individualité» de l'acte d'énoncer, sans pourtant s'intéresser lui non plus au récepteur de l'énonciation (Jean Dubois, «Énoncé et énonciation», *Langages*, n° 13, 1969, p. 100-110).

pragmatiques de l'énonciation⁵⁶, il est bien établi qu'il en va de même pour «toute manifestation de langage⁵⁷», celle-ci «impliqu[ant] la coprésence d'un sujet énonciateur et de son interlocuteur "en situation"⁵⁸». Et, en effet, qui contesterait aujourd'hui que «pour qu'il y ait échange communicatif [...], il faut que [les deux locuteurs] soient tous deux "engagés" dans l'échange⁵⁹»? Toutefois, il nous semble que cet engagement qui, pour un «échange communicatif» sans visée persuasive explicite, est une simple condition interactive, prend les proportions d'un vrai besoin, se révèle un impératif incontournable quand il s'agit d'un discours conçu, avant tout, pour persuader. Et ceci, pour une raison simple : le degré de réussite de la mission avouée d'un tel discours – qui n'est autre que son efficacité⁶⁰ – est mesurable à l'aune de l'accueil qui lui sera réservé par le public qu'il est censé influencer. C'est donc la réaction plus au moins favorable de l'instance réceptrice qui va consacrer le degré d'efficacité de la communication. Quant à cette réaction, elle est proportionnelle au degré d'implication du

⁵⁶ Nous pensons notamment à O. Ducrot, à A. Culioli, à C. Kerbat-Orecchioni, à G. Vignaux, qui vont pousser plus loin la réflexion de leurs prédécesseurs en y introduisant dynamiquement la composante du destinataire et en élargissant la problématique de l'énonciation. Voir à ce sujet : Julie Leblanc, «Action ou interaction : l'énonciation littéraire», *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 12, n° 3, 1992, p. 72).

⁵⁷ Georges Vignaux, *op. cit.*, p. 135.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 135.

⁵⁹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, «L'approche interactionnelle», *Les interactions verbales*, «Linguistique», tome I, Paris, Armand Colin, 1990, p. 17.

⁶⁰ S'investir dans le rôle du «persuadeur» n'est jamais un acte gratuit, mais plutôt l'expression d'une motivation ultérieure. Traduite par l'adoption, de la part du «persuadé», des thèses mises en valeur par le «persuadeur», l'efficacité de la persuasion trouve son ultime confirmation «dans les cas où un individu passe à l'acte (se persuade et agit)», une fois qu'il est loin de l'influence manipulatrice immédiate du propos qui a orienté son comportement.

destinataire dans le schéma de communication; elle dépend de l'aptitude du «persuadeur» de s'engager dans un «dialogue, réel ou imaginaire⁶¹» avec celui qu'il est la cible de son argumentation.

S'il nous semble approprié d'attribuer d'emblée une dimension argumentative au discours persuasif, c'est parce que c'est surtout dans ce type de discours que «l'orientation argumentative des énoncés⁶²» se fait voir sans ambiguïté. Oswald Ducrot a été un des premiers à soulever la dimension argumentative latente dans la plupart des énoncés : «[...] une orientation argumentative, affirme-t-il, est inhérente à la plupart (au moins) des phrases : leur signification contient une instruction comme "en énonçant cette phrase, on se présente comme argumentant en faveur de tel type de conclusion"⁶³.» G. Vignaux le suit dans cette réflexion en confirmant que «l'argumentation [...] apparaît bien comme une technique fondamentale et commune à toutes les entreprises de langage [...]»⁶⁴. Plusieurs siècles avant, dans son «Discours sur l'art de

⁶¹ Denis Huisman, *Le dire et le faire. Pour comprendre la persuasion : propagande, publicité, relations publiques. Essai sur la communication efficace*, Paris, C.D.U. et Sedes, 1983, p. 31.

⁶² Jean Cervoni, *L'énonciation*, «Linguistique nouvelle», Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 123.

⁶³ Oswald Ducrot, «Les lois du discours», *Langue française*, n° 42, 1979, p. 27. Son étude de la phrase interrogative semble renforcer ses premières conclusions (Ducrot, Oswald, «La valeur argumentative de la phrase interrogative», Pierre Bange et al., *Logique, argumentation, conversation : actes du colloque de pragmatique*, «Sciences pour la communication», Fribourg, Peter Lang, 1981, p. 79-112), qui seront plus tard cristallisés dans son article intitulé «Argumentation et persuasion», Walter De Mulder, Franc Schuerewegen et Liliane Tasmowski (éd.), *Énonciation et parti pris : actes du colloque de l'Université d'Anvers (5, 6, 7 février 1990)*, «Faux titre», Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 143-158.

⁶⁴ Georges Vignaux, *op. cit.*, p. 57.

persuader», intégré dans son grand traité *La rhétorique ou l'art de parler*, Bernard Lamy avait insisté sur le lien inextricable entre la volonté de prendre la parole et l'intention de persuader : «La rhétorique est l'art de dire ou de parler. Il n'est pas nécessaire d'ajouter...pour persuader. On n'emploie l'art que pour aller à ses fins : nous ne parlons que pour faire entrer dans nos sentiments ceux qui nous écoutent⁶⁵.» Enfin, Denis Huisman ne dit pas autre chose en concluant que la communication est inconcevable en dehors de la persuasion :

«Au fond, dit Huisman, il n'est de communication que persuasive, sinon dans sa causalité effective, du moins dans sa finalité essentielle. Qu'il s'agisse du savant amoureux du savoir pour le savoir ou de préposés aux renseignements dans les bureaux d'information d'une grande institution quelconque, les messages qu'ils émettent sont portés par des motivations débouchant sur la persuasion⁶⁶.»

Mais cela ne revient-il pas tout simplement à dire que communiquer veut dire argumenter? G. Vignaux en est convaincu, lorsqu'il qualifie d'«argumentatifs» ces discours qui

«renvoient toujours à un autrui, que cet autrui soit individualisé ou non individualisé (un homme, un groupe, un état déterminé de la société, de l'opinion générale, de la science) [...] C'est cet autrui, poursuit G. Vignaux, qui détermine les propositions du discours car c'est lui que visent les assertions ou les jugements reliés par l'orateur en un système borné par les usages de composition oratoire [...]»⁶⁷.

⁶⁵ Bernard Lamy, cité ici par Michel Meyer, *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*, «Le livre de poche», Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 187.

⁶⁶ Denis Huisman, *Le dire et le faire. Essai sur la communication efficace*, op. cit., p. 23.

⁶⁷ Georges Vignaux, *L'argumentation. Essai d'une logique discursive*, «Langue et cultures», Genève, Droz, 1976, p. 58.

Cela dit, nous n'en pensons pas moins que la persuasion, de par la visée explicite de sa mission et les enjeux qu'elle enferme, entre, plus que toute autre «pratique de communication [...], dans l'ordre de la pensée stratégique⁶⁸». Cela ne veut pas dire que, dans bien des cas, «the persuader has no clear recognition that he is attempting to affect the behavior of another person», comme le remarque très justement K. Andersen⁶⁹. Cela ne veut pas dire non plus que seul le discours persuasif devrait «être défini comme un ensemble de stratégies d'un orateur s'adressant à un certain public en vue de modifier le jugement ou l'opinion de ce public sur une situation ou sur une façon déterminée qu'a ce public de se représenter certaines connaissances⁷⁰». Au contraire, il en va de même pour tout discours dans une certaine mesure. De plus, il va sans dire que, très souvent, le recours à l'argumentation sert d'autres buts que celui de persuader : «Arguments are produced for a variety of purposes», souligne S. Toulmin⁷¹. Cependant, dans le cas de notre problématique, l'orientation persuasive du discours des deux camps opposés est explicite, et c'est elle qui va conditionner le recours des protagonistes du débat à une argumentation rigoureuse, nullement involontaire ou inconsciente, mais bien calculée à partir de stratégies pertinentes dont le

⁶⁸ Lionel Bellenger, *op. cit.*, p. 4.

⁶⁹ Kenneth Andersen, *op. cit.*, p. 5.

⁷⁰ Georges Vignaux, *Le discours acteur du monde*, *op. cit.*, p. 58.

⁷¹ Stephen Edelston Toulmin, *The uses of argument*, Cambridge, Cambridge University Press, 1958, p. 12.

déploiement ne peut laisser aucun doute quant à leur connaissance parfaite des leçons de la rhétorique classique.

Notons pourtant que notre choix d'aborder le discours des représentants des deux camps du point de vue de leur argumentation ne devrait se lire ni comme l'expression d'une quelconque vision restrictive du vaste domaine de la rhétorique, ni comme une quelconque croisade pour la réhabilitation de sa dimension argumentative, longtemps évacuée dans les études qui lui étaient consacrées. Car, nous ne pensons pas qu'une approche comme celle de Perelman et d'Olbrecths-Tyteca se veuille moins restrictive que celles qu'elle dénonce. Dans ce sens, et en dépit de son immense contribution à la réhabilitation de la rhétorique, reléguée au second plan après l'avènement de l'histoire littéraire, elle ne trahit pas moins la volonté d'élaboration d'un projet aussi réductionniste que celui prévu par les tentatives responsables de l'«atrophie progressive⁷²» du projet initial de la rhétorique telle que les Anciens la concevaient et la pratiquaient⁷³. A ce réductionnisme, qu'il attribue aux prétentions des différentes théories de ne privilégier qu'une seule des trois «dimensions fondamentales» de la rhétorique – l'*ethos*, le *pathos* et le *logos* – «pour déduire les deux autres niveaux comme des

⁷² Gilles Declercq, *op. cit.*, p. 163.

⁷³ «La rhétorique est définie par Aristote comme “la faculté de découvrir spéculativement ce qui, dans chaque cas, peut être propre à persuader”. Aristote entend prendre en compte tous les éléments concourant à la connaissance du contexte persuasif : les preuves, les genres, les topoï, les passions, le raisonnement, le style et la division du discours. Pour reprendre la trichotomie traditionnelle, l’“art de persuader” se décompose en arts de l’invention, de la disposition et de l’élocution.» (Michel Meyer et Alain Lempereur (éd.), *Figures et conflits rhétoriques*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1990, p. 140).

dérivés, des conséquences⁷⁴», Meyer préfère une «conception unitaire⁷⁵». Pour Olivier Reboul également :

«Est rhétorique dans un discours ce qui le rend persuasif par l'union du fond et de la forme. J'entends par fond, dit-il, le contenu informatif et la structure logique du discours. Par forme, tout ce qui ressortit à l'affectivité (l'*ethos* et le *pathos*), à la construction (*dispositio*), au style et enfin à la diction⁷⁶.»

Il est pourtant à souligner que si, à partir surtout de la seconde moitié du XX^e siècle, la rhétorique jouit d'un prestige certain qui va croissant et qui est intimement lié à la redécouverte de l'amplitude de son projet initial, il n'en a pas été toujours ainsi. L'intérêt contemporain pour la rhétorique, qui coïncide avec une démarche de réhabilitation de sa pluridimensionnalité – tant de la part des philosophes, que de la part des philologues, des linguistes, des historiens – marque un tournant essentiel dans le cadre de l'évolution de cette discipline, qui avait vu son rôle se restreindre au cours des siècles. Plus précisément, elle a vu l'étendue de son domaine se borner à un simple exercice de l'*elocutio*, «limitation induite et parfaitement injustifiée du domaine où intervient notre faculté de raisonner et de prouver», comme le répète à maintes reprises Perelman. Et si, comme le déplore Gilles Declercq, «notre époque éprouve quelque difficulté à tirer pleinement parti de cet héritage», c'est surtout parce que «la rhétorique, et, a

⁷⁴ Michel Meyer, «Les fondements de l'argumentation», Corinne Hoogaert (dir.), *Argumentation et questionnement*, «Interrogation philosophique», Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 14.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Olivier Reboul, «Peut-il y avoir une argumentation non rhétorique?», Alain Lempereur (éd.), *L'Argumentation*, colloque de Cerisy, Liège, Mardaga, 1991, p. 109.

fortiori, la théorie oratoire de l'argumentation, ont été bannies, jusqu'à une période fort récente, du champ de la culture moderne⁷⁷». Dans un chapitre de ses *Figures III*, intitulé «La rhétorique restreinte», G. Genette ne manque pas de déplorer, à son tour, la restriction de cette pratique, définie par Aristote lui-même comme «la faculté de fournir des arguments⁷⁸». Voici comment s'exprime Genette sur ce sujet :

«Rhétorique - figure - métaphore : voilà tracé dans ses principales étapes le parcours (approximativement) historique d'une discipline qui n'a cessé, au cours des siècles, de voir rétrécir comme peau de chagrin le champ de sa compétence, ou à tout le moins de son action. *La Rhétorique* d'Aristote ne se voulait pas «générale» (encore moins «généralisée») : elle l'était, et l'était si bien, dans l'amplitude de sa visée, qu'une théorie des figures n'y méritait encore aucune mention particulière, quelques pages seulement sur la comparaison et la métaphore, dans un livre (sur trois), consacré au style et à la composition⁷⁹.»

Roland Barthes situe la première phase du développement de l'*elocutio* au détriment de l'argumentation à l'époque qui a vu l'épanouissement de la rhétorique cicéronienne. Dans le premier chapitre de *l'Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, consacré à la rhétorique antique et médiévale, Alain Michel confirme que c'est à cette époque que «la théorie des tropes et des figures⁸⁰» prend forme pour connaître un véritable épanouissement dans la

⁷⁷ Gilles Declercq, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁸ Aristote, *Rhétorique*, livre I, texte établi et traduit par Médéric Dufour, «Collection des universités de France», Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1932.

⁷⁹ Gérard Genette, «La rhétorique restreinte», *Figures III*, Poétique», Paris, Seuil, 1972, p. 21.

⁸⁰ Alain Michel, «La rhétorique, sa vocation et ses problèmes : sources antiques et médiévales», Marc Fumaroli, *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, *op. cit.*, p. 22.

rhétorique des pères de l'église au cours du Moyen Age. «Rhétorique de Dieu», comme l'appelle Alain Michel, la rhétorique médiévale «rétabli(t) dans toute sa précision la théorie des figures⁸¹» et promeut ce qu'on appelle aujourd'hui «la stylisation». La Renaissance fait la redécouverte de la rhétorique aristotélicienne mais celle-ci demeure «restreinte à l'enseignement⁸²», sa préoccupation première étant «le “bien écrire”, le style⁸³». Comme le remarque R. Barthes, ainsi réduite à l'enseignement, la rhétorique ne va pas tarder, dans les siècles suivants, à tomber dans le discrédit : «La rhétorique, si on la tolère, dit Barthes, n'est plus du tout une logique, mais seulement une *couleur*, un ornement qu'on surveille étroitement au nom du “naturel”⁸⁴.» Marc Fumaroli souligne, lui aussi, ce discrédit progressif de la rhétorique, accentué par «la “nouvelle science” de Galilée et de Descartes» : «La rhétorique en disgrâce est appelée à concentrer sur elle le soupçon⁸⁵.» Au cours du XVIII^e siècle, la prolifération des traités de rhétorique contribue plus que jamais à l'expulsion de la dimension argumentative. En rééditant en 1988 l'ouvrage de Dumarsais intitulé *Des Tropes ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue* publié en 1730, Françoise Douay montre bien que «le renouvellement au sein de la rhétorique se fait surtout

⁸¹ *Ibid.*, p. 38.

⁸² Roland Barthes, «L'ancienne rhétorique : aide-mémoire», *op. cit.*, p. 192.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Marc Fumaroli, *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, *op. cit.*, p. 7.

au profit de la dimension stylistique, poétique, tropologique⁸⁶». Dumarsais va demeurer, pour plusieurs générations, le théoricien par excellence de l'ornementation figurale des discours. Successeur de Dumarsais, Pierre Fontanier «ne s'attache pas davantage à la dimension argumentative. La rhétorique est chez lui l'étude des figures, de toutes les figures, mais rien que des figures⁸⁷». L'ampleur du projet d'Aristote se voit restreinte au «*mot* : unité plus grammaticale que rhétorique⁸⁸». Si, ainsi anéantie, la rhétorique finira, comme nous l'avons déjà dit, par être complètement bannie des programmes scolaires et remplacée par l'histoire littéraire, il n'y a pas, nous semble-t-il, de quoi s'étonner : abordée exclusivement d'un point de vue stylistique et ornemental, refusant de «privilégi(er) le discours tout entier comme instance d'analyse⁸⁹», elle exerçait sur les esprits «une emprise sclérosante tenace, dont l'affranchissement est passé par la révocation pure et simple⁹⁰».

Il serait facile de multiplier le nombre des études qui montrent que l'intérêt unilatéral pour la dimension figurative de la rhétorique est responsable de la schématisation de cette discipline. Cependant, il ne s'agit ici ni de retracer en

⁸⁶ Alain Lempereur, *Figures et conflits rhétoriques*, *op. cit.*, p. 141.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 142.

⁸⁸ Gérard Genette, «Introduction : la rhétorique des figures», Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, «Champ linguistique», Paris, Flammarion, 1977, p. 8.

⁸⁹ Alain Lempereur, *Figures et conflits rhétoriques*, *op. cit.*, p. 143.

⁹⁰ Jacques-Philippe Saint-Gérard, *op. cit.*, p. 381.

détail les étapes de cette «atrophie progressive» de la rhétorique, ni d'en rechercher les coupables. Cela dit, il n'en est pas moins impératif, pour l'intégrité de notre enquête, de vérifier la validité de ces conclusions quant à la période qui nous intéresse. Dans son article «Y a-t-il renaissance de la rhétorique en France au XIX^e siècle?», daté de 1994 et repris en 1999 dans *L'histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne* de M. Fumaroli, Françoise Douay-Soublin accorde une place privilégiée au rôle de l'enseignement en tant que cause de ce qu'elle appelle «l'anti-rhétorique des Modernes⁹¹». Partant du constat que «l'enseignement de la rhétorique en France est démantelé entre 1880 et 1890», Douay se demande si le fait que l'enseignement de la rhétorique était déjà dédaigné en 1795, nous permet de conclure qu'il y a eu entre-temps une «renaissance» de la rhétorique. A travers un dépouillement bibliographique d'à peu près trois cents ouvrages concernant l'enseignement secondaire et supérieur de la rhétorique, les manuels scolaires, la figure de l'enseignant de rhétorique, les ouvrages publiés sur les tropes et les figures, l'auteur arrive à des résultats plus nuancés que ceux auxquels elle s'attendait : elle admet que les années 1792-1802 sont marquées par ce qu'elle appelle «une *éclipse* révolutionnaire» de la rhétorique, après quoi la mise en place d'un mouvement de rétablissement de la tradition rhétorique, désireux d'effacer l'expérience révolutionnaire, est caractérisée par Douay comme une *restauration* de la rhétorique. L'auteur réserve le terme de «renaissance» aux années qui, entre 1815 et 1852 voient le retour de la rhétorique à ses sources antiques grâce à

⁹¹ Françoise Douay-Soublin, *op.cit.*, p. 51.

l'enseignement d'une nouvelle génération de professeurs. Ce mouvement sera, à son tour, dispersé par le Second Empire qui va restaurer la rhétorique religieuse. Mais dès 1863, la rhétorique sera *mise en cause* : c'est cette contestation qui aboutira, après les multiples réformes entre 1880 et 1890, à sa suppression définitive en 1902 et à son remplacement par l'histoire littéraire, remplacement dont Antoine Compagnon examine les raisons culturelles et sociopolitiques dans sa *Troisième République des Lettres, de Flaubert à Proust*⁹².

Si le travail de Douay montre qu'il n'y pas d'agonie sans soubresaut, il ne faut pas se laisser tromper par le terme de «renaissance», une «renaissance» qui aurait réussi à revigorer la rhétorique et à empêcher sa suppression quelque trente ans plus tard : il n'y en a pas eu. En effet, la renaissance dont parle l'auteur concerne essentiellement l'exercice d'une expression normative, liée à l'*élocution*, alors que la partie *invention*, qui était au cœur de la théorie aristotélicienne, continue à être la plupart du temps évacuée par l'enseignement. Toutefois, ces conclusions permettent de nuancer le déclin de la rhétorique, et sont révélatrices pour notre problématique. Il n'est pas sans intérêt, pour l'orientation de notre propos, de savoir que le débat qui, dans la première moitié du XIX^e siècle, a opposé les auteurs romantiques aux enseignants universitaires,

⁹² Antoine Compagnon, *La Troisième République des Lettres, de Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983. Parmi ces raisons, il faut surtout retenir la «crise grave» que subit l'enseignement classique auquel la rhétorique était intimement liée ; l'assimilation de la rhétorique à une pratique élitiste et, par conséquent antidémocratique, contrairement à «l'enseignement historique [qui] s'adresse à tous» (Antoine Compagnon, «La rhétorique à la fin du XIX^e siècle (1875-1900), *op. cit.*, p. 1236) ; le caractère individualiste de la rhétorique par opposition au caractère scientifique et collectiviste de l'histoire littéraire avec un fort intérêt nationaliste, etc.

était situé en plein sursaut de la rhétorique antique! Car, si, comme le souligne Marc Fumaroli dans son *Age de l'éloquence*, et comme il le réaffirme dans *l'Histoire de la rhétorique de l'Europe moderne 1450-1950*, «chacune des Renaissances qui rythment l'histoire de la culture européenne est d'abord une renaissance de la rhétorique», la «renaissance» du discours de la critique littéraire proposée par les Romantiques français de la première moitié du XIX^e siècle invite à une étude de la rhétorique de leurs textes métadiscursifs (préfaces), qui deviennent le lieu privilégié de la mise en place de cette rhétorique renouvelée⁹³ – nous verrons bien à quel degré et à quel niveau – que nous nous proposons d'aborder.

Mais justifions d'abord notre choix d'exclure la dialectique de l'étude du champ polémique, quand le recours même à l'argumentation – dimension que nous disons incontestable dans les textes de notre corpus, vu leur visée persuasive – devrait permettre l'étude du discours critique des deux camps sous le prisme dialogique qu'est par définition celui de l'argumentation et qu'implique *a priori* la présence de deux interlocuteurs. Paradoxale mais nullement arbitraire, cette exclusion correspond, nous semble-t-il, au «contrat de communication⁹⁴» qu'acceptent de signer d'entrée en jeu les représentants des deux camps adverses.

⁹³ Quant à nous, nous allons éviter le terme de «renaissance» pour parler de rhétorique : il nous semble qu'il s'agit plutôt d'un dernier sursaut qui aboutira à autre chose, à une autre naissance, celle de la critique littéraire. L'Histoire n'a-t-elle pas d'ailleurs montré que la naissance de la critique a empêché, jusqu'à un certain degré, la renaissance de la rhétorique?

⁹⁴ Francis Jacques, «Argumentation et stratégies discursives», Alain Lempereur (éd.), *L'Argumentation*, *op. cit.*, p. 159.

Plus précisément, la dialectique suppose la construction, ou au moins la tentative de construction, d'un dialogue, d'une discussion sur une thèse dont le but serait simplement d'être meilleure que ses alternatives. En plus, elle présuppose le droit de parole pour l'énonciateur qui soutient l'antithèse. Or, nous pensons que la polémique où se mettent en scène tour à tour les universitaires et les Romantiques ne saurait être lue comme un dialogue, au sein duquel les deux parties préféreraient ne pas s'entendre, mais bien de longs monologues heuristiques qui sont eux-mêmes leur propre enjeu. Seule une technique «virale» comme la rhétorique peut rendre compte du procédé annexionniste des auteurs romantiques : tel un virus qui cherche à légitimer son existence parasitaire en se nourrissant des cellules vivantes de l'organisme qu'il attaque pour soumettre son hôte, la rhétorique cherche à créer l'espace où va se légitimer l'existence de l'argumentation de tel bord ou de tel autre. Par la suite, elle vise à élever la thèse alternative au rang de seule et unique thèse, occupant toute seule l'espace idéologique de la littérature de la première moitié du siècle, son but étant l'abandon de la première thèse, présentée comme moins opératoire, moins fonctionnelle que sa rivale. Pour poser le problème dans les termes d'une théorie du questionnement :

«La rhétorique présente le problème en fonction de la résolution possible, alors que la dialectique s'intéresse davantage à la mise en question, comment la mettre en pratique et sur quelles bases [...]. La rhétorique opère moins sur l'interrogativité que sur ce qui la résout, l'abolit [...]. Bref la rhétorique est à la dialectique comme le répondre est à l'interrogativité [...]»⁹⁵

⁹⁵ Michel Meyer, «Les fondements de l'argumentation», *op. cit.*, p. 20.

Élaborée par M. Meyer contre le *propositionnalisme*, la théorie de la *problématologie*, grâce à laquelle la rhétorique retrouve son «unité⁹⁶» perdue, postule que cette «unité» est «impensable sans la notion de problème [et que] la proposition vise à traiter l'alternative en l'éradiquant, là où l'unité de la rhétorique exigerait que l'alternative fût considérée comme un authentique problème⁹⁷». La réflexion de Meyer débouche sur une nouvelle définition de la rhétorique qui se lit ainsi : «La rhétorique est la négociation de la distance entre individus à propos d'une question⁹⁸.» Les deux termes qui, dans cette re-définition de la discipline, retiennent surtout l'intérêt de Meyer sont celui de «question», d'une part, et, d'autre part, celui de «distance». Et cela, parce que c'est à partir de ces deux concepts que vont se développer les différentes stratégies possibles de la «négociation». Il s'agira, pour le détenteur de la parole, soit de «jouer sur le problématique» en minimisant ou en amplifiant la *problématicité*, soit de «jouer sur la distance» en la réduisant ou en l'augmentant⁹⁹. Il est à noter que, posée dans ces termes, la réflexion de Meyer implique que, dans les deux cas¹⁰⁰, les

⁹⁶ Michel Meyer, «La problématologie comme clé pour l'unité de la rhétorique», *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*, *op. cit.*, p. 289-329.

⁹⁷ Michel Meyer, «Y a-t-il un fondement possible à l'unité de la rhétorique?», Alain Lempereur, *Figures et conflits rhétoriques*, *op. cit.*, p. 256.

⁹⁸ Michel Meyer, «La problématologie comme clé pour l'unité de la rhétorique», *op. cit.*, p. 293.

⁹⁹ Michel Meyer, «Les fondements de l'argumentation», *op. cit.*, p. 33 et suivantes.

¹⁰⁰ «On peut toujours, dit Meyer, privilégier un angle d'attaque et aborder le problème en se portant sur les individus et leur relation – c'est le plan *ad hominem* – comme on peut, si l'on préfère, s'attacher à la question même, à ce qui fait question, à ce dont il est question – c'est le plan *ad rem*.» (*Ibid.*, p. 32).

interlocuteurs s'inscrivent d'emblée dans un certain rapport dialogique¹⁰¹. Toutefois, nous pensons que, si Meyer arrive à cette conclusion inévitable, c'est à cause de son postulat de départ, qui veut que cette «négociation» concerne des interlocuteurs réels. C'est seulement dans ce contexte que le concept même de «négociation», qui régit toute sa réflexion, acquiert tout son sens et toute sa pertinence. Telle qu'elle est donc envisagée par Meyer, l'argumentation ne peut être que «dialogique¹⁰²». Mais il convient de nous interroger sur la validité d'une telle hypothèse dans le cadre d'une polémique comme celle qui, dans la première moitié du XIX^e siècle, a opposé les auteurs romantiques aux représentants du corps universitaire. Serait-ce la nature même du discours polémique qui défendrait aux «instances énonciatives» d'être «en [vraie] relation de réciprocité interlocutive¹⁰³»? Nous ne le pensons pas : répondre par l'affirmative à cette question serait une généralisation arbitraire qui réduirait tous les débats à des échanges verbaux entre sourds. Dans le cas de la polémique qui nous intéresse ici, pourtant, il nous semble que, sous le couvert de partager le même espace (l'espace littéraire), les représentants des deux camps agissent en fait en vase clos, les uns dans leur institution, les autres dans leur cercle (clos, cela va de soi), et que leurs logiques se développent indépendamment l'une de l'autre, bien que leurs *logos*,

¹⁰¹ Précisons que nous n'entendons pas le terme «dia-logie» dans son acception première, mais plutôt dans le sens de dialogue communicationnel.

¹⁰² Michael Billig, «Rhétorique et idéologie», Alain Lempereur, *Figures et conflits rhétoriques*, *op. cit.*, p. 211.

¹⁰³ Francis Jacques, «Argumentation et stratégies discursives», Alain Lempereur (éd.), *L'Argumentation*, colloque de Cerisy, *op. cit.*, p. 159.

dans leur élaboration et leur pensée respectives, se nourrissent de la polémique qui les mêle. Dans ce sens, l'attitude adoptée par les deux camps rivaux défierait le fondement même de l'argumentation, étant donné qu'elle ne trahit aucune tentative – ne serait-ce que feinte –, aucune volonté de leur part de s'engager dans un rapport dialogique avec l'adversaire. Et cela pour deux raisons. La première concerne le statut même qui est accordé au destinataire par l'instance énonciative. Tel que nous l'employons ici, le terme de «destinataire» inclut à la fois le lecteur – destinataire explicite du contenu pédagogique du message – et les représentants de chaque camp – destinataires implicites, mais directement ciblés par les accusations parsemées. Or, dans le cas des universitaires, l'instance réceptrice, incarnant l'Homme de tous les siècles et de toutes les époques, et ne participant nullement au schéma de communication, peut être carrément considérée comme inexistante. Dans le cas des Romantiques, il n'est pas difficile de voir que, pour être inclus dans le schéma de communication, le lecteur n'en est pas moins construit de toutes pièces : autrement dit, s'il peut être considéré comme réel, le lecteur est avant tout une image en élaboration, un lecteur idéal répondant bien entendu à la conception de l'art de bien lire que se font les auteurs. Et si, tels qu'ils sont traités, les lecteurs ne sont en réalité que des destinataires inexistants ou construits¹⁰⁴, que dire des protagonistes du débat? Ils perdent, sous la plume de leurs ennemis, tout trait particulier pour se transformer en des êtres apersonnels, et

¹⁰⁴ Cela dit, l'effort même de construction d'un lecteur contemporain, influencé et influençable par les changements en matière d'évaluation esthétique, est révélateur du besoin des auteurs romantiques de faire autrement que les critiques institutionnalisés. Dans ce sens, la construction de ce lecteur idéal devient une stratégie dissidente.

qui renaissent eux aussi en images, en symboles, incarnant, les uns, la décadence dans les Lettres, les autres la stérilité en matière de création? Ce n'est pas un hasard, par exemple, si tant les universitaires que les Romantiques évitent, autant que faire se peut, de nommer leurs adversaires, les premiers se contentant de s'insurger contre les auteurs d'une «certaine littérature» amoral, les seconds réduisant leurs adversaires à «une race bien distincte de gentilshommes qui ne savent pas d'autre occupation que celle de vous interroger à tout propos¹⁰⁵». Pour les universitaires, il s'agit d'épurer la littérature de l'exceptionnel, des «passions étranges et singulières», il s'agit de mettre en garde contre les «beautés suspectes» et de sauver le bon goût de la menace inquiétante des «individualités». Pour les Romantiques, il importe de caricaturer l'*image* du critique-commentateur universitaire, sans doute pour souligner le caractère inoffensif de cette «race distincte» : «juché sur le dernier échelon de l'échelle littéraire¹⁰⁶», le «critique» est un «malheur inconnu¹⁰⁷», une «maladie¹⁰⁸» qu'il faut guérir, un «eunuque¹⁰⁹», un adorateur de la «médiocrité¹¹⁰», etc.

¹⁰⁵ Jules Janin, «Préface», *L'Ane mort et la femme guillotinée*, *op. cit.*, p. 31. Elle a beau éviter le nom propre, la périphrase ne trompe personne sur le signifié en permettant l'ironie par l'exagération et l'ambiguïté du sens de «distincte», qui peut être rattaché à «race» ou à «gentilshommes», générant l'insulte.

¹⁰⁶ Jules Janin, «Le critique à la campagne», *Petits souvenirs*, tome 5^e des œuvres de jeunesse avec une eau-forte par Ad. Lalauze, Paris, Librairie des bibliophiles, 1883, p. 66.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 67.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 67.

¹⁰⁹ Théophile Gautier, «Préface», *Mademoiselle de Maupin*, *op. cit.*

¹¹⁰ Émile Deschamps, *op. cit.*, p. 81.

La deuxième raison pour laquelle nous préférons nuancer, dans le cadre de notre problématique, la conclusion de Meyer pour ce qui est du caractère dialogique indéniable de l'argumentation, est relative à la «conception [...] du processus de communication¹¹¹» des deux camps adverses. Ceux-ci, convaincus, chacun pour ses propres raisons, tant de la supériorité idéologique de leurs thèses que de la force insurpassable de leur éloquence, optent pour «un schéma monologique¹¹²». Il s'agit, comme le remarque M. Billig, d'un échange qui se fait «dans un seul sens» et qui rend compte, sans ambiguïté, d'une relation où l'orateur domine son auditeur et force son adhésion grâce à sa compétence oratoire, qui assure que «les objections s'évanouissent comme par enchantement¹¹³». Sûrs de la supériorité critique que leur garantit leur génie créateur¹¹⁴, les auteurs romantiques sont convaincus d'être les seuls à posséder les clés qui ouvrent la porte à la bonne – et donc à la seule – interprétation de l'œuvre littéraire. De l'autre côté, convaincus de la supériorité de leurs jugements, que leur assure le prestige de leur chaire, les universitaires parlent *ex cathedra*, comme si aucune objection ne pouvait être adressée à leur propos infailible : leurs jugements de valeur se posent ainsi comme des vérités impossibles à réfuter,

¹¹¹ Michael Billig, *op. cit.*, p. 211.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Rappelons à ce sujet les fameuses paroles de V. Hugo : «Qui donc, mieux que le mineur, connaît les galeries de la mine? [...] Qui mieux que le bûcheron connaît la forêt? Qui, mieux que la cognée, connaît le chêne?» (Victor Hugo, «notes de travail», *William Shakespeare, op. cit.*, p. 545).

étant donné qu'elles se fondent sur «la certitude des principes¹¹⁵» – et qui oserait contester le certain, le vrai, l'évident? Qui oserait remettre en question la validité d'un raisonnement démonstratif, censé forcer l'adhésion par-dessus tout doute, et développé à l'intérieur d'un système préalablement admis? Inséparable de leurs visions/missions pédagogiques respectives et élément indispensable d'un discours persuasif qui se veut effectif¹¹⁶, cette certitude, qui va orienter tant le propos des universitaires que celui des auteurs romantiques, est conforme à une logique pour laquelle «le questionnement paraît nouer avec la pensée inaccomplie [car] qui questionne occupe la place de celui qui ne sait pas¹¹⁷». Or, se mettre en question étant hors de question pour les représentants des deux camps, le recours à une argumentation dialogique s'avérerait plus pernitieux qu'utile, non seulement parce qu'il laisserait supposer une certaine faiblesse, si ce n'est une faille exploitable (l'opposant pouvant donc se laisser persuader), mais aussi parce qu'il accepterait implicitement la viabilité de la thèse alternative, légitimant ainsi sa raison d'être aux yeux d'un public qui, seul, serait en mesure de confirmer la réussite, l'efficacité du discours. Dans ce sens, leur pensée demeure solidement «classique», ce qui revient à dire, selon E. Dupréel, qu'elle «accueille avec joie la découverte d'un principe dont la négation s'avère inconcevable¹¹⁸». Si donc, pour

¹¹⁵ J.-F. La Harpe, *op. cit.*, p. 2.

¹¹⁶ «Tout homme persuadé persuade» dira V. Hugo

¹¹⁷ Jean-Pierre Cometti, «Questionnement, langage et signification», Corinne Hoogaert, *Argumentation et questionnement*, *op. cit.*, p. 99.

¹¹⁸ Eugène Dupréel, *op. cit.*, p. 41.

R. Barthes, l'écriture demeure, durant toute la première moitié du XIX^e siècle, «classique», c'est – pourrions-nous ajouter à sa conclusion de coloration plutôt sociologique – que la pensée demeure classique : c'est que la vérité est nécessaire ou n'est pas du tout. C'est que la thèse se conçoit, comme l'œuvre d'art, solide, impérieuse et dressée. On est encore loin d'une attitude intellectuelle prête à reconnaître dans l'absolutisme et l'intransigeance les traces d'un «sentiment d' [...] impuissance¹¹⁹» plutôt que la preuve d'une volonté virile. «La vérité nécessaire est comme une muraille au pied de laquelle on se place pour repousser des assauts ou pour partir soi-même à l'attaque», dit E. Dupréel¹²⁰. Si, dans ce contexte, il semble utopique de prétendre que le débat puisse être assimilé à quelque forme de dialogue, ce dernier étant défini comme activité «irénique et désintéressé(e)» dont «l'objectif théorique est une approximation mutuellement acceptable sur la valeur de vérité d'une thèse, sur le sens d'un concept, sur l'applicabilité d'une règle ou sur la légitimité d'un jugement de valeur¹²¹», est-ce qu'on peut encore parler, comme le pense Meyer, de «négociation»? Pour répondre à cette question, il est impératif de nous interroger sur la définition même du terme de «négociation», sur les réalités qu'il recouvre. Pour Douglas Walton, négocier veut dire «participer à un marché où des concessions permettront d'obtenir ce qui prime suivant une échelle de priorités [...]». Dans une

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Francis Jacques, *op. cit.*, p. 164.

négociation, on argumente pour essayer de persuader son adversaire qu'un élément donné est vrai, parce qu'il repose sur des bases solides¹²²». Selon la définition de Francis Jacques, la négociation est «un conflit ouvert entre deux parties» à la recherche d'un «compromis», mais où pourtant «chacun dissimule ce qu'il croit ou ce qu'il vise¹²³». Encore une fois, les deux définitions ne manquent pas de souligner la nature, sinon dialogique, du moins interactive de ce type d'échange verbal. Et Benveniste a beau insister, et avec raison, sur la complémentarité de «*ego*» et de «*tu*», il ne manque pas d'ajouter que «*ego* a toujours une position de transcendance à l'égard de *tu*¹²⁴» : c'est cette transcendance qui inspire aux représentants des deux camps leur option monologique. Enfin, le terme de «négociation» renvoyant à un effort diplomatique visant à repousser une confrontation ultime, ou tout au moins d'éloigner – même temporairement – la menace d'une guerre, le recours immédiat à la force des armes ne sous-entend-il pas que toute voie diplomatique se serait de toute façon avérée une impasse? Que toute tentative de réconciliation, voire de négociation, serait non seulement une perte de temps, mais surtout une stratégie incompatible avec le positionnement intellectuel des représentants des deux camps, stratégie qui leur aurait coûté leur crédibilité et qui aurait compromis à

¹²² Douglas Walton, «Types de dialogues et glissements dialectiques en argumentation», Alain Lempereur, *Figures et conflits rhétoriques*, *op. cit.*, p. 229.

¹²³ Francis Jacques, *op. cit.*, p. 164-165.

¹²⁴ Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 260.

jamais leur autorité aux yeux d'un public qui s'attend à ce que ses héros le guident à pas sûrs?

Bien que réducteur, s'il est mesuré à l'aune d'une théorie à prétention unificatrice et globalisante comme celle de la problématologie, notre choix de nous attarder, pour l'étude du discours polémique, uniquement sur le *logos* au détriment du *pathos* et de l'*ethos*, et d'exclure d'emblée toute réflexion sur le questionnement, ne fait en réalité que respecter l'idéologie même qui dicte les choix des représentants des deux camps. Nous allons donc nous plier volontiers aux partis pris de l'époque, qui conçoit le questionnement non seulement comme un défaut de la pensée, mais aussi comme une maladresse qui compromettrait l'efficacité de leur discours. Irions-nous jusqu'à dire que là où «le projet fondamental¹²⁵» de la dialectique serait de «trouver en commun¹²⁶», celui de la rhétorique ne serait que de «dominer¹²⁷»? Non, mais nous soutiendrions sans hésiter que le refus obstiné des auteurs romantiques de dépasser les antagonismes est un refus réfléchi, bien calculé par rapport à celui de leurs adversaires dont le combat ne vise qu'à garantir la perpétuation d'un monde établi. Plus précisément, nous pensons que si les auteurs romantiques refusent toute réconciliation avec leurs ennemis, c'est parce qu'un tel compromis annulerait tout naturellement la

¹²⁵ Olivier Reboul, *op. cit.*, p. 109.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*

réussite de l'élaboration d'un autre type de réconciliation au sein même de leur discours critique. Il s'agit de la tentative de réconcilier l'expérience et la pensée, le faire et le théorique, tentative qui exclut tout naturellement un effort qui viserait un compromis extérieur et coûteux idéologiquement, puisqu'il annulerait l'effet de la réconciliation interne, en ce sens que les universitaires s'engouffreraient dans cette faille.

En fait, c'est cette réconciliation interne qui deviendra la stratégie argumentative de prédilection des auteurs romantiques, récurrente dans toutes les préfaces que nous allons étudier, employée en fonction de la dominante argumentative de chaque texte et travaillée, cela va de soi, selon le tempérament de chaque auteur. L'alliance du théorique et du faire consacrera la littérarité du discours préfaciel critique des Romantiques, frayant ainsi le chemin à une reconsidération sérieuse de la pratique critique : reconsidération de son statut dans le champ de la Littérature, redéfinition de son rôle, de ses limites, de ses enjeux ainsi que de sa forme.

Et c'est surtout ce travail de la forme, la manipulation du langage de la critique qui trahira l'incompatibilité fondamentale des deux visions rivales, chacune reflétant une attitude littéraire spécifique quant au rôle de la pratique critique dans le champ de la Littérature. Telle qu'elle sera travaillée par les écrivains romantiques, la préface remplira deux fonctions : d'une part, elle

deviendra la démonstration même de cette incompatibilité et, d'autre part, elle révélera, tout en s'en faisant elle-même la preuve tangible, la supériorité de la critique artiste, le terme «supériorité» ne renvoyant pas tant à une quelconque prétention de transcendance du génie créateur par rapport au commun des mortels, mais plutôt à la confirmation d'une possibilité, celle de l'exploitation littéraire d'un discours et d'un lieu traditionnellement considérés comme étrangers aux réalités que recouvre la notion de littéarité – ou tout au moins assez lointains de celles-ci. Dès lors, cette supériorité du discours critique des auteurs, dont se réclament invariablement tous les participants au débat qui, dans la première moitié du XIX^e siècle, les a opposés aux représentants du corps universitaire, peut être lue comme étant le produit de la rencontre fortuite de certains facteurs qui contribuent à la littéarité de ce type de discours qui se veut avant tout argumentatif. Ainsi, est littéraire, selon G. Molinié, «le discours [qui] obéit à un fonctionnement sémiotique complexe¹²⁸», qui «est, à la production, l'acte même de désignation de l'idée de son référent, à la fois dévoilement et don purs et [...], à la réception, tout entier consommé comme jouissance pure¹²⁹», qui, enfin, est capable de «persuader de sa propre efficacité de jouissance¹³⁰». C'est ici que réside d'ailleurs, nous semble-t-il, la force de l'argumentation des auteurs : elle se développe «bien plus [comme] un processus de persuasion affective que [comme]

¹²⁸ Georges Molinié, «L'argumentation littéraire en théorie sémiostylistique», Corinne Hoogaert, *op. cit.*, p. 56.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 56.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 62.

un dispositif d'arguments rationnels¹³¹» qui seraient difficilement réfutables car fondés sur des prémisses dont la contestation mettrait en péril la stabilité de l'édifice de la logique¹³². L'efficacité et l'originalité de cette «persuasion affective» se trouve surtout garantie par la prise en compte des attentes de l'instance réceptrice. Dans ce sens, l'inclusion du discours critique des écrivains dans le lieu de la préface jette encore plus de lumière sur leur intention de faire de la séduction de leurs lecteurs leur stratégie argumentative la plus authentique. C'est ainsi dès les premières pages de leurs romans, de leurs contes fantastiques ou de leurs recueils poétiques que les auteurs tenteront de gagner l'intérêt de leurs lecteurs, de solliciter leur complicité, leur accord de s'engager dans ce rapport de séduction qui, une fois amorcé dans le lieu de la préface, facilitera leur passage à l'univers du livre. La préface devient donc le lieu d'initiation du lecteur aux mystères de l'œuvre, le trou de serrure par lequel il peut contempler le vaste horizon qui s'étend devant lui; c'est la première dégustation de la succulence des saveurs promises, la première communion du fidèle qui, idéalement, sera renouvelée lors de la lecture de l'œuvre elle-même. Propédeutique au décodage de l'œuvre, le discours préfaciel des auteurs romantiques ne le sera pas tant par la rigueur de formules apophtegmatiques, la pompe d'aphorismes manichéens ou l'imposition de recettes de lecture infaillibles comme celles proposées par leurs adversaires et qui consistent surtout en un examen munitieux de la moralité et de

¹³¹ *Ibid.*, p. 61.

¹³² Nous renvoyons le lecteur à notre analyse de la démonstration de Nodier dans sa préface à *La fée aux miettes*.

l'utilitarisme de l'ouvrage. Il le sera pour autant par son audace de se construire et de s'offrir lui-même comme un objet complexe à décoder, grâce à la force de son pouvoir séducteur, qui deviendra à la fois le garant de l'intégrité de la parole de l'auteur et sa tactique argumentative la plus convaincante.

Les préfaces polémiques des écrivains romantiques reflètent de façon exemplaire l'impérieuse nécessité de prendre sérieusement en compte ce travail de la forme qui, seul, est en mesure de déchiffrer la démarche des auteurs, de nous aider à découvrir les dimensions de leur réflexion, dont l'accès est retardé. La révélation de celles-ci sera donc prise en charge par l'individualité d'un travail stylistique original, par un emploi travaillé des procédés rhétoriques et littéraires, qui confirmera que l'imprévisibilité de l'écriture entre sérieusement en jeu dans le discours des auteurs, par opposition à celle de leurs adversaires : «La pensée est une terre vierge et féconde dont les productions veulent croître librement, et, pour ainsi dire, au hasard, sans se classer, sans s'aligner en plates-bandes comme les bouquets dans un jardin classique de Le Nôtre, ou comme les fleurs du langage dans un traité de rhétorique¹³³» dira V. Hugo dans sa préface aux *Odes et Ballades*.

Ayant écarté d'emblée – et avec insistance! – toute association de la notion de «hasard» avec l'anarchie, le désordre, l'irrespect des règles de la

¹³³ Victor Hugo, «Préface», *Odes et Ballades*, op. cit., p. 710.

grammaire et de la syntaxe, Hugo la rapproche du travail individuel de la forme que l'on nommerait «le style de l'auteur» et dont l'Histoire associe la naissance au déclin progressif de la rhétorique. Le choix par le poète du lieu de la préface comme lieu de prédilection pour «hasarder» justement «quelques réflexions¹³⁴» au sujet de l'évaluation de l'œuvre esthétique, confirme son intention de faire de sa préface la démonstration même, l'exemple de ce travail «imprévisible» et purement personnel, qui a le pouvoir de transformer un métadiscours en une véritable création autarcique et autonome, qui est elle-même son propre enjeu. Toutefois, pour exalter les conséquences libératrices d'une écriture ainsi définie, le discours de Hugo comme celui de ses alliés montrera clairement que l'intervention de cet élément d'incertitude n'est pas le résultat d'un surgissement involontaire et irréfléchi qui n'obéirait qu'aux lois de la spontanéité¹³⁵. Au contraire, elle est le produit réfléchi du créateur dont l'objectif n'est de donner à son lecteur que l'impression que son texte a été rédigé «au hasard», celui-ci demeurant donc le fruit d'un travail assidu, zélé et continu de la part de l'auteur, contrôlé même dans ses moindres détails. En ce sens, rien d'étonnant dans la facilité avec laquelle le poète abandonne à son lecteur le choix crucial qui le consacrera en tant qu'instance évaluatrice légitime au même titre que les critiques professionnels et institutionnalisés et qui sanctionnera l'adoption ultime des

¹³⁴ *Ibid.*, p. 710. Souligné par nous.

¹³⁵ Comme le prétend, par exemple, l'écriture surréaliste.

critères retenus par le lecteur¹³⁶. Elle ne trahit pas nécessairement la confiance de l'auteur dans le jugement de son lecteur ; elle ne consacre pas non plus sa confiance dans la compétence ou la finesse de lecture de celui-ci. Elle n'est que la confirmation de la confiance du poète dans sa propre puissance, ses propres compétences (créatrice et critique) dont le mariage, dont la fusion exemplaire dans le texte de la préface finira par conditionner le choix du lecteur dans la direction tracée par l'auteur. Elle ne sera que la preuve de cette maîtrise complète et absolue du créateur sur ses œuvres, qui s'affirmera avec la même autorité que s'impose la souveraineté du démiurge qui domine ses créations¹³⁷. Enfin, elle sera le témoignage de la facilité avec laquelle le génie créateur peut pénétrer le monde de la critique, s'y mouvoir et y exceller grâce au même charisme que dans le champ de la création. En d'autres mots, le lecteur sera en réalité privé de la liberté de son choix : il ne sera que le spectateur ébahi, le prisonnier – volontaire – du charme exercé sur lui par le Verbe de l'Auteur, et ne pourra s'empêcher de faire sien le choix que l'auteur lui aura dicté.

Pour résumer : grâce au débat qui les a opposés à leurs contemporains universitaires et critiques littéraires professionnels, les auteurs romantiques de la première moitié du XIX^e siècle revisitent une activité millénaire pour la dégager

¹³⁶ «Choisissez donc du chef-d'œuvre du jardinage ou de l'œuvre de la nature, de ce qui est beau de convention ou de ce qui est beau sans règles, d'une littérature artificielle ou d'une poésie originale (Victor Hugo, «Préface», *Odes et Ballades*, *op. cit.*, p. 711).

¹³⁷ La distinction entre l'«humain» et le «divin», la trivialité de la pratique des critiques professionnels et l'originalité de celle de l'Auteur, sera sans cesse reprise et exploitée par Hugo.

de l'empreinte d'un usage codifié du langage, pour l'asseoir sur de nouveaux fondements, pour la réinventer, enfin, en travaillant le discours qui lui correspond autrement¹³⁸ que leurs adversaires. Sans nier, à aucun moment, l'importance et la valeur d'une méta-réflexion esthétique sur l'œuvre d'art, ils vont montrer à leurs accusateurs que le vrai pouvoir d'un métadiscours critique qui se veut un métadiscours littéraire émane du degré même de sa littérarité. Autrement dit, la force de la parole critique ne se puise ni dans la supposée véracité, objectivité, canonicité, apodicticité ni dans la moralité des jugements, comme elle ne devrait pas non plus dépendre de leur contenu contestataire. Elle doit plutôt être mesurée à l'aune de l'originalité de la manipulation formelle du langage, des choix stylistiques privilégiés par l'auteur, choix qui envisagent le texte critique comme une création close, lisible de manière autonome même si elle s'élabore toujours dans un contexte (polémique en l'occurrence) qui lui sert de référence, à l'instar de l'œuvre elle-même. Le discours critique deviendra ainsi, sous la plume des auteurs romantiques, soucieux de décoder le déroulement formel imprévisible du texte au niveau de la structure phrastique, et, parce qu'il détiendra lui aussi un certain degré de littérarité, un objet digne de décodage. Leur traitement du discours critique comme s'il appartenait, au même titre que l'œuvre, au champ du faire littéraire, finira par sanctionner une fois pour toutes la légitimité de la critique en tant qu'activité littéraire. En dotant leur discours préfaciel critique (discours appartenant traditionnellement au II^e niveau) de la force créatrice d'un

¹³⁸ La problématique du «comment» revient de façon systématique dans les préfaces polémiques que nous nous proposons d'étudier.

discours qui appartient au champ du faire, les Romantiques réaliseront la fusion du *poiein* et du *krinein* qui sera l'acte de naissance de la critique littéraire telle que nous l'entendons et la pratiquons depuis la seconde moitié du XIX^e siècle. La séparation de la critique et de l'œuvre à l'intérieur du champ du faire est maintenue et son occupation d'un lieu qui, plus proche de l'œuvre suscite et stimule, à titre égal, une lecture/interprétation littéraire, sera rétrospectivement identifiable comme son acte de naissance, correspondant à l'émancipation de cette activité.

En vue d'étudier cette émancipation, nous mobiliserons l'arsenal des procédés littéraires et stylistiques dont l'interprétation sera inévitablement colorée par notre sensibilité, nos propres partis-pris et la subjectivité de notre lecture qui fera que notre analyse ne peut être qu'une voie possible, une tentative parmi d'autres d'aller à la rencontre de l'auteur, de pénétrer les secrets de son monde, de voir ce qui demande à être dévoilé, de dégager l'implicite et de prouver son existence. Que le lecteur ne s'attende ne s'attende pourtant pas à un discours dont la forme menacerait la structure du langage ou qui serait parsemé de néologismes lexicaux¹³⁹. Au contraire, il s'agit d'un discours soumis aux normes les plus strictes de la rhétorique, de la grammaire, de la syntaxe. D'où le caractère doublement novateur de la tentative des auteurs : c'est à l'aide des plus vieilles

¹³⁹ Si, plus tard, il changera d'avis, dans sa préface aux *Odes et Ballades*, V. Hugo s'insurge contre l'«anarchie» et toute originalité qui «ser[t] de prétexte à l'incorrection» ; il déplore le recours au «néologisme [qui] n'est d'ailleurs qu'une triste ressource pour l'impuissance» (Victor Hugo, *op. cit.*, p. 711 et 712).

recettes qu'ils vont créer un nouveau genre de littérature, réactivant ainsi le potentiel infini de la rhétorique antique. Leur façon d'ordonner leur discours, le style, bref tout le travail de la forme fera ressortir la vigueur de leur métaréflexion critique. C'est la collaboration intime de toutes les dimensions de l'être qui est révélatrice du sens et ce sera l'«expression¹⁴⁰» qui va «révéle[r] l'individualité de [l]'esprit¹⁴¹», réactivant les problématiques qui sont liées à l'abandon de la sacrosainte hiérarchie au sein de laquelle préside la pensée, car l'important est pour les auteurs romantiques d'«avoir raison *autrement* que les autres¹⁴²». Ce «faisons autrement¹⁴³» de V. Hugo, devise qui sera adoptée et exploitée de façon unique par chacun des représentants du camp des auteurs dans leurs préfaces polémiques, donnera le coup de grâce aux «pédantesques enseignements¹⁴⁴», car il mettra l'accent sur la question du «faire» rendant celle du «faire faire» – primordiale dans l'enseignement des universitaires – inefficace. Dès lors, le «surgissement [...] du moi au monde¹⁴⁵» sera affaire de démonstration formelle et théorique, de lutte où défenses et attaques alternent et se mêlent, composant un geste sans précédent dans l'histoire de la littérature. Si toutes les générations goûtent plus ou

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 712.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 712.

¹⁴² *Ibid.*, p. 712. Souligné par nous.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 712.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 712.

¹⁴⁵ Bernard Dupriez, *Gradus : les procédés littéraires (dictionnaire)*, «10/18», Paris, Union Générale d'Éditions, 1977, p. 9.

moins au conflit, à «la haine à la mode¹⁴⁶», celle-ci transformera le paysage littéraire à venir, sans parler du champ de l'expertise.

¹⁴⁶ Emile Deschamps, *op. cit.*, p. 1.

Université de Montréal

L'émergence d'une esthétique romantique : le conflit des universitaires et des
écrivains, 1830-1848

Volume 2

par

Malama Tsimenis

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en études françaises

novembre, 2003

© Malama Tsimenis, 2003



PQ

35

U54

2004

1.005

±.2

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :
L'émergence d'une esthétique romantique : le conflit des universitaires et des
écrivains, 1830-1848

présentée par :

Malama Tsimenis

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Bernard Dupriez

président - rapporteur

Michel Pierssens

directeur de recherche

Pierre Popovic

membre du jury

Isabelle Daunais

examinatrice externe

CHAPITRE 4

LA GUERRE DANS LE TEXTE

A) LES AUTEURS PRENNENT LES ARMES

i) Charles Nodier : la préface à *La fée aux miettes*

Nous nous engagerons maintenant dans la lecture analytique de la préface de Charles Nodier à *La fée aux miettes*¹. Avant d'interroger la structure argumentative qui est la sienne, les problématiques qui l'occupent ainsi que la posture très particulière qui lui revient², nous souhaitons revenir sur le caractère multiforme de ce texte. Si l'on essaie d'appliquer ce que nous savons des genres d'éloquence, cadre dans lequel s'expriment les stratégies argumentatives³, nous nous retrouvons face à un découpage qui va comme suit : la démonstration occupe les lignes 24 à 103⁴, puis c'est le délibératif qui lui succède. L'entrée en matière

¹ Charles Nodier, *La fée aux miettes*, Paris, José Corti, 1947 [1832].

² Le contexte étant connu, nous ne préciserons que les choses suivantes sur l'écrivain : lexicographe, grammairien, poète, Nodier s'est penché avec un intérêt particulier sur la question du fantastique. Ses préoccupations esthétiques l'ont poussé à explorer l'univers du rêve en tant que source inépuisable de création littéraire. Dans ses contes, monde onirique et réalité s'entrelacent, le fantastique, voire les expressions de la folie les plus saugrenues viennent hanter ses héros qui sont pris dans un entre-deux-mondes dont l'exploitation fascinera, un siècle plus tard, Breton et le groupe surréaliste.

³ La terminologie et les définitions employées au cours de cette explication sont tirées du *Dictionnaire de rhétorique et de poétique* (Michèle Aquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, «Le livre de poche», Paris, Librairie Générale Française, 1996).

⁴ Pour ce qui est du texte de Nodier (v. annexe) ainsi que de l'extrait des *Odes et Ballades* de V. Hugo que nous étudierons plus loin, nous allons privilégier une analyse linéaire : ainsi, chaque citation va renvoyer le lecteur à la ligne prénumérotée qui lui correspond. Le système des références pour les autres textes du corpus suivra la méthode traditionnelle (notes de bas de page).

est conduite selon la manière chère aux feuilletonistes du siècle⁵, et ce sont trois faux départs qui l'ouvrent. Tout d'abord, aux lignes 1 à 3, un faux départ permet à l'auteur de faire une entrée très remarquée⁶, puis aux lignes 15 à 19 qui permettent à Nodier d'appliquer un principe de précaution louable et de ménager son lecteur, à l'instar enfin du dernier faux départ qui, sous couvert d'une concession tactique, développe en fait, des lignes 20 à 23, une logique par l'absurde («je vous engage à ne pas commencer, et non à ne pas finir», l. 20-21), elle-même basée sur une surenchère (qui tient de l'hyperbole, mais par l'utilisation renouvelée de l'amplification tombe, si l'on veut, dans l'excès de l'enflure ; «l'intolérable métier» rappelle néanmoins, toujours ironiquement, qu'ici il serait vain de douter d'un auteur qui a exercé ce dont il parle). Ces faux départs ont certainement pour vocation de montrer, comme le ferait une devanture bien garnie, la mesure du talent de l'auteur et de faciliter le contact avec le public, avant la démonstration théorique⁷. Ils permettent aussi, parce que le rythme de l'attaque est troublé, de ménager l'espace suffisant pour établir les prémisses de la future démonstration, le tout sans en avoir l'air. Le sujet et problème de la préface est ainsi glissé entre deux plis du discours, ou plutôt deux ronds de jambes, pour ne pas être lui-même sujet à discussion, ou déjà à opinion, qu'elle puisse se révéler contraire ou complaisante. Le sujet ne peut être ni reproché, ni réprouvé

⁵ Nous pensons naturellement au *Père Goriot*.

⁶ Remarquable car repris et amplifié immédiatement après, aux lignes 3-4.

⁷ C'est ainsi que nous lisons ces premières lignes: l'ironie d'une entrée en matière, au demeurant obséquieuse, provoque de façon agressive l'attention du lecteur, appuyant la fonction phatique du message sans se soucier de retarder l'évocation du morceau de choix.

car l'auteur se rend serviteur de son lecteur⁸ et il sera abordé selon les termes de l'auteur.

Quelle est, en effet, la proposition de départ de l'auteur? Elle est exprimée aux lignes 6 à 9, développée ensuite dans une antiphrase qui invite à douter de la définition positive donnée par l'auteur du genre auquel il prétend affilier son récit (son œuvre). Cette proposition se lit comme un manque. Il en résulte deux effets : premièrement que tout ce que l'auteur souhaite voir apparaître dans une histoire fantastique est inscrit dans le discours en négatif, facilement décodable comme tel, et deuxièmement que, parce qu'il sait ce qu'il manque et est capable d'en faire état et œuvre, Nodier est légitimé dans son entreprise d'écriture aussi bien que dans son interrogation et la démonstration subséquente. Arrêtons-nous un instant sur les lignes 10 à 12. Un raisonnement absurde court dans ces lignes car deux contraires, qui auraient dû valider la proposition émise (à savoir «la meilleure partie de son effet était dans l'âme», l. 9), y sont associés, l'idée et la raison d'une part, la sottise d'autre part. La proposition est du domaine du probable («il me semblait que», l. 9) et elle invite à considérer l'enthymème qui la suit comme faux, car tout le monde sait que la raison aboutit à une action raisonnée (en accord avec la morale, la loi, etc.) et non à son contraire. Tout le monde sait que c'est l'absence de réflexion qui conduit à un pauvre jugement et que les sottises sont produites par les erreurs d'appréciation. L'ironie sévit ensuite dans le déroulement

⁸ «le plaisir de faire quelque chose qui vous soit agréable» (l. 3-4).

stratégique de Nodier au travers de l'oxymore, qui prononce la «sottise» «infaillible[...]».

La Fée aux miettes est-elle donc une œuvre bancale, fruit d'une logique charismatique mais fausse? C'est ce qu'indique l'auteur à la ligne 13. Cependant, deux doutes surgissent quant à cette interprétation : premièrement, elle va à l'encontre de ce qui a été stipulé avant, et deuxièmement, l'auteur ne vient-il pas de nous suggérer qu'il était aisé de tirer des conclusions fausses de prémisses somme toute acceptables, et qu'une conclusion, si vite tirée qu'elle ne prévoit pas que son développement puisse receler quelque erreur, ne doit pas valoir tripette? Ce faux enthymème participe donc à l'effort de l'auteur pour retarder le traitement du vif du sujet, de guider son lecteur vers une manière de pensée commune en ce qu'elle serait décidée aux abords du texte préfaciel (lui-même texte aux abords de l'œuvre, montrant quel souci pédagogique est celui de l'auteur), commune et critique. Car, une fois le feu vert donné («Allez maintenant!», l. 24), s'entreprend la démonstration qui débute par l'établissement des critères d'évaluation en vue de l'analyse d'un conte fantastique.

Le premier critère, celui du vrai, est immédiatement écarté car il se lit comme une proposition qui n'a pas besoin de preuve tant elle est probable (le fantastique, comme son nom l'indique, ne relate pas quelque chose de vrai). Il est aussitôt remplacé par deux autres termes qui vont provoquer l'argumentation :

ceux de «vraisemblable» (l. 27) et de «possible» (l. 28). Ces outils sont fondamentaux dans n'importe quelle étude critique et/ou littéraire et vont être déclinés selon les thèses de Nodier quant au domaine qu'il occupe. Ainsi transpose-t-il, dans le champ de la littérature, ces termes vers les notions d'étonnement («être étonné» [deux fois, l. 29], «ce qui m'étonne le plus», [l. 30]) et de «crédulité» (l. 31).

L'étonnement. Par le jeu de l'amplification et la reprise des mots, l'auteur passe lui-même, et de son propre aveu, du consentement à la conviction («je consens», «je crois», l. 29). Il y a là l'indication qu'il ne faut pas seulement lire la préface sur le plan d'une théorie littéraire qui s'intéresserait à développer ces trois notions apparues plus tôt dans le texte, «[le plaisir] de lire, d'entendre raconter ou de raconter [s]oi-même une histoire fantastique» (l. 4-5). Il faut aussi observer tout l'attirail rhétorique convoqué, toute l'éloquence maîtrisée, toute l'argumentation enfin mise en cause, si elle n'est pas décortiquée, analysée, dialectique mais soumise au bon sens et surtout à l'«impression» (l. 31). Nous reviendrons sur ce terme plus tard.

La crédulité. C'est l'apparition d'un «mais» qui fait dévier la logique et transforme la première problématique. Celle-ci proposait de s'interroger sur l'étendue du possible et jusqu'où, afin d'être étonné, il était nécessaire de le pousser dans le fantastique. Même chose pour le vraisemblable : jusqu'où

repousser les limites avant de tomber dans l'absurde, l'incroyable, et donc avant d'en rompre la magie, en tout cas l'efficacité. La deuxième problématique⁹ concerne avant tout la logique que sous-entend l'utilisation du mot «crédulité». Habile stratégie argumentative, car qui veut discuter de ce que tout le monde sait possible ou pas, vraisemblable ou pas? La nouvelle logique développe l'acception du terme qui va comme suit : «grande facilité à croire sur une base fragile»⁹. Cette grande facilité à croire invite donc les abus, le charlatanisme ou pire, la moquerie («on se moque», l. 30), ce qui débouche naturellement sur la blessure incomparablement douloureuse de la «vanité» (l. 31). C'est alors que la cause explicitée ainsi : «notre vanité est, entre nous, le plus sévère des critiques» (l. 32) permet de conclure, tout en suivant le raisonnement de l'auteur, à sa place que la «vanité» est cette grande facilité à critiquer sur une base fragile tout en étant cependant des moins indulgents. La logique aboutie, Nodier reprend sa démonstration concernant le vraisemblable, ayant toutefois, grâce à la digression, annihilé toute velléité à vouloir discuter de la justesse et du bien-fondé de l'emploi du verbe «croire». Cette fois, Nodier a recours à l'exemple : il s'agit d'exemples célèbres, entérinés depuis fort longtemps par l'histoire littéraire et les Belles Lettres françaises, puisqu'il s'agit de représentants des genres nobles, l'*Odyssée* et les *Fables*. Cet exemple permet un raisonnement par induction qui effectue un déplacement du vrai au réel par le biais du vraisemblable («difforme réalité», l. 33), incarné dans un «type éternel» (l. 33). En outre, la force de

⁹ Toutes les définitions de mots proviennent du *Petit Robert*.

l'induction est doublée par la convocation d'illustres héritiers de ces traditions littéraires (en tout cas pour La Fontaine). Qui pourrait contester la reprise de sources déjà reprises et avec quel brio? Grâce à cet exemple, Nodier va pouvoir reprendre le cours de la digression précédemment montrée et poursuivre son raisonnement parallèle¹⁰. C'est toujours par l'antiphrase, noyée par l'emploi d'une double négation («ce qui ne leur arrive plus quand elles ne sont pas éligibles», l. 36) que Nodier réitère son souci quant à la crédulité éveillée et requise par l'histoire fantastique et à sa mise à mal. Cette fois «crédulité» est transformée en «imagination», à prendre certainement dans son acception synonyme présente dans le verbe de la même famille «s'imaginer» qui signifie «croire sans fondement». Voyons par quel développement et à quelle conclusion Nodier y arrive cette fois. C'est la réflexivité qui provoque le défaut de croyance, et c'est ce défaut qui divertit le lecteur jusqu'à lui faire abandonner, certes «à contre-cœur» (l. 42) la lecture. La leçon est rude : le lecteur est attaché au vraisemblable, et c'est l'auteur qui est responsable de la perte du contact quand il rompt le vraisemblable en introduisant dans le discours des façons qui ne lui sont pas propres : les «théories d'artiste, de poète et de philosophe» (l. 39-40). L'aboutissement est celui-ci : il ne s'agit plus de discuter du sérieux de telle ou telle œuvre mais de la critique qui s'en prend aux œuvres littéraires ; il ne s'agit plus de discuter de genres dont les uns seraient cent fois supérieurs aux autres,

¹⁰ Elle est introduite de façon similaire par «mais» (l. 38). La transition, quant à elle, est réussie grâce au pont qui relie les histoires politiques passées et celles qui bouleversent «nos cabinets» (l. 34) actuels.

mais de rendre à César ce qui est à César. Le savoir-faire, insinue Nodier, est indéniablement aux mains de l'auteur : qu'on lui laisse faire ce qu'il sait faire, sans lui reprocher d'«amuser» ses lecteurs (l. 45). Car sans vraisemblance, le lecteur déguerpit, et la critique qui voudrait «instruire» «ceux qui lisent» «ou [...] les rendre meilleurs» (l. 44-45) les éloigne de l'œuvre, quelle qu'elle soit.

Les deux paragraphes suivants reprennent une valeur sûre de l'argumentation, l'exemple, qui déclenche l'induction aussi bien que l'affectivité. En effet, lors de l'évocation de sa jeunesse, Nodier, qui avoue jouer sur «un aspect plus sensible» (l. 46-47), déploie cette fois de nombreux procédés, toujours familiers à la rhétorique, n'abandonnant ainsi jamais ses deux priorités, faire montre d'adresse oratoire comme de talent. C'est sur un rythme binaire que s'ouvre la réminiscence, rythme qui tolère à la fois la mise en série sans inversion («les romans et les papillons, l'amour et la poésie», l. 47-48) et l'ironie («village, que je n'aurais jamais dû quitter», l. 48-49) ; c'est en deux adjectifs aussi qu'est réalisé le portrait de la figure si importante de Joseph Poisson dont le nom symbolique, accompagné de la désignation de sa fonction dans la communauté de Quintigny (celle de «patriarche», l. 50) réactive aussitôt l'imagerie chrétienne et place la visite du jeune Nodier sous le signe du rite religieux, rituel conduit de manière parodique. «[L]e serrement de main filial¹¹» scelle l'arrivée du jeune

¹¹ Métonymie qui laisse indécis quant à la nature du serrement, puisqu'un serrement de main est un signe commun et on peut se demander quelle altération il aura dû subir pour ressembler à un serrement filial.

novice sur une terre sacrée («selon le cérémonial du lieu», l. 53-54), puis se déroule le «cérémonial» (l. 53) proprement dit : le novice vient se placer près du trône («sa grande chaise de paille», l. 53), il se déchausse en signe d'humilité et de volonté de purification et se «chauff[e] [l]es pieds» (l. 54) ; le mode de vie provincial, son caractère compassé et archaïque, continuent d'être mis en avant, étayant certainement la logique que si les nouvelles ne sont guère fraîches, les histoires locales du terroir¹² n'en sont que plus vives, et ne serait-ce pas là le meilleur terreau pour ces fameuses histoires fantastiques qui préoccupent notre auteur? Et voilà que resurgit vigoureusement, car inséré dans une trame chargée d'émotion, le propos déguisé sous les traits du souvenir vibrant d'une initiation aux mystères, non «criminels», quoique l'ironie persiste, mais aux mystères d'une élocution qui ravit son lecteur, ne lui laissant ni la force, ni l'envie de «lutter» (l. 58). Le nœud de l'exemple surgit ici dans toute sa merveilleuse simplicité (toute provinciale) : tout réside dans la capacité unique de l'orateur à user d'un «charme de l'élocution» (l. 57). Cette capacité trouve appui sur une cause qui lui est nécessaire sans qu'elle soit éclaircie : s'agit-il simplement d'une relation de contiguïté ou d'un filage qui génère l'emploi de l'expression de «mission particulière du ciel» (l. 60 : il s'agirait alors d'une inspiration telle que la connurent les prophètes, ou autres scribes de Dieu, inspiration divine en ce qu'elle relève de connaissances ésotériques inexplicables ou inexpliquées, surtout si elles sont soutenues par une structure narrative serrée comme cela semble être le cas

¹² «...il me rendait en échange [...] les dernières nouvelles du sabbat dont il était toujours le premier instruit» (l. 57-58).

ici¹³), ou bien d'une référence aux trésors d'imaginations dont semblait pourvu le saint homme? Toujours est-il que le résultat de la combinaison des trois éléments précités confère à l'homme qui les possède tout pouvoir sur le problème de la «crédulité». Grâce à la résurrection de ce terme, reprend l'impératif logique qui règle la question. Aux lignes 63-64, reparaît ce critère antérieurement rejeté du vrai. Il est cette fois évalué aux prises avec la crédulité. C'est sous la forme d'un enthymème renversé dans sa rédaction que Nodier relance la machine. Le point de départ est simple et basé *a priori* sur un constat, résultant de la simple observation de l'orateur, et il renseigne sur son éloquence : «Joseph Poisson était convaincu» (l. 63). La cause en est ainsi : «il était incapable de mentir» (l. 64). Cette cause sort du domaine de l'observable, elle déborde du côté de la vénération suggérée par un novice, rendu corps et âme au «charme» du «patriarche» ou elle est peut-être basée sur une expérience qu'infirme une jeunesse provinciale ; elle est du ressort de la morale (du commandement chrétien) ou de l'ironie (la réminiscence trouvant un terme sous le coup de la réflexion littéraire). Ainsi la conclusion se lit-elle : «sa conviction devenait la mienne» (l. 64), suggérant que l'enthymème, sans être faux, ne survivra pas à de plus amples approfondissements. Ces approfondissements sont conduits dans le second paragraphe.

La conclusion précédente indiquait que la crédulité ne survivait pas sous ces traits instables et se muait en conviction lorsqu'étaient réunis ces trois

¹³ «...il n'y manquait pas la plus légère circonstance» (l. 61).

critères : une bonne dose d'imagination pragmatique¹⁴, une parfaite structure narrative, cohérente et tissée, une éloquence à toute épreuve. L'enthymème mène à un résultat surprenant : la conviction, obtenue grâce à une combinaison tactique habile, est cependant héritée. C'est ce que confirme l'emploi de l'expression «devenait la mienne». Il ne semble pas y avoir de manipulation – que ce soit dans la surenchère ou dans la dégradation – de la narration telle qu'elle est inventée pour être reçue. De même que les codes qui la gèrent ne sont pas remis en cause – ne seraient-ils pas perçus, fondus dans le «charme de l'élocution» (l. 57), dans le tissage de la narration, dans la «difforme réalité»? (l. 33) –, de même l'effet, l'impact sur l'auditoire semble limité à une adhésion tranquille, parfaitement calibrée, sans surprise mais surtout sans volonté. L'extrême séduction est-elle à ce prix, et est-ce le but de l'initiation que de reproduire à l'identique une conviction personnelle, si patriarcale soit-elle? Voilà ce qu'interroge la suite. Aux lignes 65 à 67, oscillant entre valorisation et dégradation, litote et sarcasme, est formulée l'ampleur du succès de cette méthode. «[L]a célébrité» (l. 65), même si elle s'étend aussi loin que les «cent cinquante pas à la ronde» (l. 65-66) concédés, provoque l'inévitable énumération des personnalités qui constituent pour le patriarche charismatique un auditoire de choix, trié sur le volet. C'est un déluge de procédés qui accompagne cette foule¹⁵, révélant certainement ainsi quelques-

¹⁴ Entendre par là essentiellement un recours systématique à l'environnement proche de l'auditoire, une connaissance infailible de ses us et coutumes, ainsi que de son degré de sociabilisation.

¹⁵ Par exemple, «le médecin vétérinaire, qui était un profond philosophe, et même le desservant de la chapelle, qui était un digne prêtre». Le chiasme révèle deux autres procédés : d'abord le

unes des ficelles employées par le conteur, ficelles dont finit par s'emparer bientôt l'auditoire même, ne résistant pas non plus à la vanité d'en raconter. Ainsi évolue donc inévitablement le destin du genre fantastique : la surenchère noie l'intérêt aussi sûrement qu'elle l'avait tout d'abord excité. Le phénomène décrit par Nodier est celui qui concerne l'impression, troisième sœur, les deux autres étant la sensation et le sentiment. L'emploi de ce terme rend compte de l'impact des «historiettes» (l. 70) sur l'auditeur : elles le marquent. Or on ne peut pas être marqué «en diminuant» (l. 75), voilà pourquoi l'échec est un échec irréversible, propre à la «nature» (l. 75) de la relation qui unit l'historien à son auditeur. L'historien rapporte de fait des événements avérés. Le succès des soirées reposait sur l'assimilation de l'improbable au fait avéré, et l'historien, en sa personne, servait de caution à cet amalgame. C'est sur la crédibilité de l'émetteur que reposait l'édifice, et c'est cette crédibilité qu'est venue détruire la surenchère d'émetteurs («A mesure que la foi s'affaiblissait dans l'historien, elle s'évanouissait dans l'auditoire», l. 75-76). La compétition est certes chose louable mais elle attaque la crédibilité de l'émetteur, notamment de celui qui créa l'engouement. Là encore, Nodier invite à accepter qu'il revient à ceux qui savent créer et mettre en place les conditions d'existence d'une œuvre, d'un récit, de le faire, sous peine de perdre tout intérêt dans la création et toute envie d'entendre celles des autres.

pléonasme «profond philosophe», puis l'antiphrase subtile qui s'établit entre «digne» et «desservant», basée sur la polysémie de ce dernier mot.

Le paragraphe suivant tire la conclusion par une logique d'induction avouée («L'induction que je veux tirer de là se présente assez naturellement [...], l. 80). Parce qu'elle est explicitée, elle est aussitôt mise en cause, dans la logique d'une démarche critique qui ne doit rien prendre pour argent comptant, et surtout pas ce qui est donné à lire dans un texte. En effet, la phrase se termine par «si elle est vraie» (l. 80), imposant le doute comme première leçon critique. C'est ensuite qu'il émet la conclusion, elle-même servant de proposition à une conclusion subalterne (car il s'agit de pousser la logique à l'extrême). Ainsi, le développement arrive à son terme : pour «se faire croire», il faut «croire», précepte qui sert aussi bien à l'écriture qu'à l'art oratoire. Il en découle qu'une argumentation n'a plus besoin d'être vraie pour être efficace, donc crue. Il est donc facile de l'appliquer plus particulièrement au conte fantastique, qui était soumis à un examen tout scientifique et rationnel. Si doute il y a, et doute il doit y avoir, il doit s'exercer non sur la compétence de l'auteur et la nature du genre qu'il travaille, mais sur la critique exhalée et répandue sur leur compte.

Le paragraphe suivant continue le dévoilement logique. On repère immédiatement le même procédé qu'au début du texte, la tactique de retardement qui diffère l'accès à la conclusion, point d'orgue du morceau. Ce repérage se fait grâce aux marques typographiques (les tirets) qui encadrent un énoncé courant des lignes 84 à 86. Ces marques indiquent une nouvelle digression (de l'ordre du lieu, car le cas est net, signalé par la ponctuation) dont la particularité est d'être

«totalement orientée vers le but essentiel¹⁶», le même but malgré les apparences. L'énoncé évoque la vocation de transmission de la démarche de l'auteur et de l'analyse dans sa totalité, comme le prouve l'emploi de l'expression «brevet d'invention» (l. 85-86) qui suggère le plagiat futur autant que l'espoir de toucher quelque droit d'auteur au passage. Cette appellation légale n'ayant guère cours en littérature, l'auteur fait mine de se rabattre sur «le sceau de la propriété» (l. 85), qui par sa marque unique prévient toute tentative de reproduction sauvage et non déclarée. La revendication de l'auteur quant à la paternité d'une idée («cette idée bonne ou mauvaise qui m'appartient», l. 84) s'inscrit en faux par rapport au précepte précédemment obtenu. La conclusion formulée était la suivante : que celui qui croit peut raconter et faire croire n'importe quoi. Ici, l'auteur tranche en revendiquant la nécessité d'un travail intellectuel qui consiste à trouver des idées et à en user dans son propos. Peu importe qu'elles soient bonnes ou mauvaises, dans la mesure où elles ont tout simplement le mérite d'exister.

Nodier expose ensuite sur quelle idée il construisit la *Fée aux Miettes*, une «bonne et véritable histoire fantastique» (l. 86). Il argumente en apposant une restriction à sa proposition de départ, *a priori* invalide et qui n'est donc pas rejetée. Cette tactique lui ouvre les portes de la discussion sur le terme «fou» (l. 88). L'utilisation d'«époque sans croyance» (l. 87) invite à rapprocher le mot de celui d'«illuminé», notamment dans son acception péjorative, à savoir «esprit

¹⁶ Michèle Aquien et Georges Molinié, *op. cit.*, article éponyme.

chimérique qui ne doute pas de ses inspirations». Nodier ne fait pas porter la restriction sur le mot «fou» mais sur la suite de la définition, c'est-à-dire sur «chimérique», qu'il oppose aux «facultés imaginatives et rationnelles» (l. 90). En outre, il ne remet pas en cause la valeur de l'inspiration («tout ce qu'il y a de bien», l. 88-89). En fait, il apparaît, toujours par le recours à l'antithèse, que les qualités niées et celles qui seraient nécessaires s'annulent les unes les autres, puisqu'elles existent conjointement. En effet, les «fous ingénieux» (l. 88) ne peuvent en aucune façon manquer de faculté imaginative ; et puisqu'ils sont «organisés» (l. 88), comment pourraient-ils être dépourvus de faculté rationnelle ? L'inspiration, intacte, rappelle qu'ils sont mus par une force, cette puissance argumentative (qu'elle cherche à convaincre ou à persuader).

Cette logique se poursuit par la présentation d'un «autre fou» (l. 91). L'efficacité de l'adjectif «autre» est diminuée par l'idée de choix évoquée à la ligne 88, reprise par le verbe «vouloir» qui engage le pseudo-nouveau portrait. Les bases restent donc les mêmes et le portrait affine et détaille simplement les caractéristiques du personnage du fou. Aux noms à la mode («esprit», «génie», l. 92), succède rapidement une tactique d'amplification qui exacerbe les qualités du héros. S'il est misanthrope et fier de l'être («les sottes vanités du monde» l'ont «dégoûté», l. 92-93 ; «les applications de sa pensée ne se rapportent plus au monde social», l. 96-97 ; il est «inerte et inutile», l. 95-96, déjà sujet à la fameuse intoxication de *spleen* qui sévira plus tard), il est surtout un être exceptionnel, de

la trempe de ceux dont on fait des héros : supérieur au sage et à l'insensé (l. 94-95), «puissant, passionné» (l. 96), il «vit d'invention, de caprice, de fantaisie et d'amour dans les plus pures régions de l'intelligence» (l. 98-99), capable enfin de récolter ce que d'autres ne voient même pas. Cette amplification justifie par sa force le choix d'un héros différent.

Nous entrons dans la dernière partie de notre préface. La stratégie n'a pas changé : il s'agit toujours de précéder les arguments contraires que la partie adverse pourrait émettre, et, en adoptant partiellement l'attitude et les thèses contraires, de les réduire à néant. C'est pourquoi Nodier commence par «je me trompais» (l. 103). Jusqu'ici donc, nous avançons sur un terrain connu. Toutefois, il est à noter dans la suite qui se lit ainsi : «voilà [...] ce que vous dira votre journal» (l. 103) que le temps verbal indique un changement de perspective. Il y a prévision et changement de finalité; Nodier conseille, avant qu'elle ne soit peut-être parue, le lecteur dans sa lecture de la critique¹⁷. Il oriente son discours vers le délibératif, indiquant successivement ce qu'il faut ou ne faut pas penser, comprendre et croire des propositions émises, propositions positives réfutées («ce que vous dira votre journal», l. 103, 122 et 134) alternant avec les propositions négatives («ce que votre journal ne vous dira pas», l. 112 et 130).

¹⁷ Nous disons la critique dans sa globalité, nous appuyant sur l'emploi de la métonymie «votre journal », qui reprend soit l'article de presse, soit la presse toute entière.

La réfutation commence, ligne 104, par le développement de la thèse opposée imputée au journal. Le «fou», dans la littérature agréée, est cantonné dans un rôle (en tant que symbole du «malheur de la folie», l. 104) et confiné dans un espace («une scène ou un chapitre», l. 105). La construction qui intervient ensuite reprend le même schéma que celle utilisée aux lignes 76 à 79 : le caractère supérieur des «légendes et traditions fantastiques» tient en ce qu'elles «devenaient» inaudibles (par défaut de conviction, répétition et indigestion), tandis que le «beau conte moral de M. de Marmontel» (l. 78-79), lui, l'est intrinsèquement (il est non comestible). De même ici, l'histoire du fou, dont les écueils sont évitables (il suffit qu'elle ne soit ni «longue», ni «mal écrite», l. 106), est supérieure à celle de l'«homme raisonnable» (l. 107), car elle est intrinsèquement «insipide». Cette amplification contraste allégrement avec la suite : Nodier, en fin de phrase, pousse la concession au point d'en renier son œuvre («si je refaisais jamais une histoire fantastique, je la ferais autrement», l. 108). Cette étonnante conclusion, parce qu'elle cède en tous points face à la logique adverse, semble d'autant plus définitive qu'elle est placée en fin de phrase. Elle paraît ainsi finale, laissant envisager à l'adversaire, moins vigilant, la sûreté de la victoire. Pourtant, celui-ci ne peut prévoir le geste de l'auteur : abandonnant la querelle sur l'histoire, son intérêt, sa légitimité, les défauts de son protagoniste, Nodier surgit sur un autre terrain et s'attaque à la figure de l'adversaire même (attaque *ad hominem*). La cible est déterminée, séparant clairement deux types de lectorat, un lectorat idéal et un lectorat réel, ce dernier

étant l'émetteur des critiques qui ciblent l'œuvre de l'auteur. L'apologie du lectorat composé d' «honnêtes paysans de [s]on village» renforce le blâme qui porte sur les représentants des institutions auxquelles ont échappé – et avec quelle chance – les «aimables et sages enfants» ou auxquelles ne reconnaissent aucune autorité les «poètes de pensée et de cœur» (l. 111).

La deuxième proposition, cette fois négative, poursuit le motif du blâme. Cette fois, la négation indique que l'auteur va livrer un renseignement qui sera resté inconnu aux critiques qui affirment tout savoir mais qui ne le peuvent pas. Nodier revient ainsi sur la genèse de son œuvre, comment elle fut conçue, par quel cheminement intellectuel qui appartient à l'auteur et non au critique («par une grâce d'état qui est propre à nous autres auteurs», l. 113-114). Est blâmée l'affirmation qui associerait la *Fée aux Miettes* à un conte de fées («cette idée m'aurait rebuté», l. 112 ; nouvelle pierre dans le jardin académique, le titre n'étant au mieux qu'une évidence trompeuse) ; est loué l'élargissement du champ d'investigation ouvert par l'auteur qui pénètre d'autres sphères très en vogue, élargissement qui aurait pu passer inaperçu, si l'auteur n'en faisait pas lui-même état. Ces sphères dont l'abord ne coûte guère (il suffit de «ramasser la clef» pour accéder aux «hautes idées de psychologie», l. 115 : l'antiphrase opère toujours dans le sens de l'ironie) sont dénigrées assez radicalement aux lignes 119 à 121. L'auteur peut ainsi affirmer une double supériorité : en premier lieu, en tant qu'auteur, le choix de son sujet lui revient intégralement. Le conseil alors

dispensé prend cette forme : *qu'on n'aille reprocher à un auteur le choix de son sujet*. Il faut laisser faire celui qui sait et à qui ces choses sont «intelligibles». C'est en cela que l'auteur est supérieur au «physiologiste et au philosophe» (l. 117), les deux derniers atterrissant dans le même panier : parce qu'il travaille sur les deux aspects, intelligible et sensible¹⁸, tandis que les autres ont séparé ces aspects et n'en considèrent que la moitié¹⁹. En second lieu, tout jugement, lorsqu'il est émis par un auteur, sur l'intention (la genèse), ainsi que sur la composition et la production d'une œuvre est supérieur à celui de quiconque n'en est pas un. Et le conseil : *vous serez bien avisé d'écouter, non un critique qui ne sait pas, mais un auteur qui sait ce qu'il fait et dit*.

Troisième proposition : le journal s'attaquerait au style. La tactique est nouvelle, il s'agit non de concéder le bien fondé de la dénonciation («le style de la *Fée aux Miettes* est singulièrement commun», l. 122-123), mais de pousser la réprobation au-delà de ce que la critique peut produire. Cette surenchère de récriminations permet de retourner le reproche en désignant les critiques comme

¹⁸ «[les mystères] n'en sont pas moins intelligibles, selon toute apparence, dans le monde des esprits» (l. 119-120). En fait, trois aspects sont nommés ici : le monde intelligible, le monde spirituel et celui, puisqu'il concerne la forme et doit bénéficier d'une licence particulière, comme le jeu de mot, sensible.

¹⁹ C'est cette séparation injustifiée et injustifiable que reproche à son tour Deschamps aux critiques : chacun des pas du créateur est guidé par le souci de marier le fond et la forme, car, c'est cette alliance même qui assure l'existence de l'œuvre. Voici la réaction de Deschamps face aux critiques qui s'obstinent à aborder séparément ces deux dimensions inséparables de la création littéraire : «Comme si on pouvait séparer l'idée de l'expression dans un écrivain ; comme si la manière de concevoir n'était pas étroitement unie à la manière de rendre ; comme si le langage enfin n'était qu'une traduction de la pensée, faite à froid et après coup!» (Emile Deschamps, *op. cit.*, p. 68).

la source du manquement repéré chez l'auteur : en matière de style, c'est leur conception qui est répréhensible car elle élit «le *Catéchisme historique* de M. Fleury et les *Contes* de M. Galand» comme «modèles²⁰ achevés de sentiments et de vérité» (l. 126), alors qu'ils ne sont que la plus juste offense au «naturel» (l. 125). Le «naturel» relance l'exigence d'efficacité d'un style considéré comme serviteur du genre et de la narration où il se déploie ; celle-ci s'oppose au «degré de perfection» (l. 137-138) hérité des siècles précédents qui exigent, eux, un travail acharné de la forme, responsable de l'atrophie du champ de la rhétorique, état dans lequel elle se trouve et est enseignée au XIX^e siècle. La réprobation touche enfin la presse, qui devrait se ranger sagement du côté du «naturel» sous peine de perdre une partie (la partie critique et publicitaire) de son gagne-pain («la presse périrait d'inaction», l. 128-129).

La quatrième proposition n'en est pas une. Le propos est semblable à celui du paragraphe précédent. Et s'il ne s'agit plus vraiment d'une réfutation, il s'agirait certainement d'un clin d'œil, d'une confession moqueuse de l'auteur qui suggère que, s'il est incompris à son époque, c'est qu'il est d'avant-garde, que s'il est, contrairement au proverbe, prophète en son pays, c'est qu'il prédit un renversement figuratif des couples dichotomiques (le péjoratif devient le mélioratif). C'est le cas dans les trois couples cités : rare/commun,

²⁰ Partageant la «vérité», sont mis sur le même plan un catéchisme historique et des contes ; les genres n'auraient aucun terrain de rencontre si la morale ne les rapprochait, ainsi que le style conçu comme «un art d'écriture [...] sublime» (l. 128).

extraordinaire/simple, neuf/ancien (l. 132-133). Le clin d'œil est redondant, car c'est le propre de l'avant-garde, à la fois, d'être incomprise et d'annoncer une révolution ; qu'il simule en outre un intérêt pour l'avenir, renforçant l'idée d'une condamnation des «modèles» passés qui polluent «l'éducation littéraire» (l. 125) ainsi que les discours critiques ambiants. Ces modèles ont d'ailleurs imposé la dichotomie qui apparaît à la ligne 135, dans le paragraphe suivant, et qui concerne le fond et la forme.

Bien qu'il soit étrangement desservi par une forme trop commune, le «fond» réussit cependant à rappeler un autre «badinage». Dénigrant la critique qui sépare encore le fond et la forme sur des critères invalides, Nodier déplace enfin le problème vers le dernier point : la référence. La référence pourrait s'avérer profitable, à l'instar des sources précédemment citées dans la préface. Mais, attaqué par la critique qui vise à montrer que la référence échoue à supporter l'édifice de l'auteur, réalisant même le résultat inverse puisqu'elle accuse l'auteur d'une trop grande capacité à copier ce qui existe déjà, Nodier n'a d'autre choix que d'affronter son adversaire sur son terrain. Puisque la critique veut de la comparaison, Nodier lui en donne, en la contextualisant. Sa logique critique attaque la thèse journalistique qui déclare qu'une œuvre n'est bonne que si elle n'est pas reconnue (à la mode). Nodier pourrait se contenter de revenir sur ses pas et prétendre être simplement méconnu («j'ai adopté cette manière dans la ferme intention de prendre une avance de quelques mois sur l'époque prochaine», l. 130-

131). Mais il ne le fait pas ; il préfère jouer sur la polysémie du mot «ressembler», en faisant glisser le degré de comparaison possible²¹ à l'intérieur du champ de la littérature vers l'échec de l'art. Désormais, l'œuvre ne «ressemble à rien» (l. 139). Cette «extrémité» (l. 139) cependant ne concerne pas tous les auteurs, seuls ceux qui en sont «réduit[s] à écrire beaucoup²² par une sotte passion ou par une fâcheuse nécessité» (l.140-141). Ce dernier mot²³ nous intéresse parce qu'il trouve écho en «nécessairement» (l. 144, dans le paragraphe suivant), adverbe logique qui, de par le propos de la proposition qu'il défend, renvoie aux «quatre à cinq mille ans de littérature écrite» et forme une boucle qui permet d'enfermer le lecteur réticent ou inquiet à l'intérieur de ces certitudes : *la Fée aux Miettes* n'est ni longue, ni n'a été trop souvent entendue. C'est que la quête des origines finit fatalement par clouer le bec aux critiques mal outillés : Salomon, juge devant l'éternel, rend sa justice en faveur de l'auteur. Les critiques, ainsi que le lecteur trop douillet, cessent leurs plaintes lorsque surgit le proverbe, inattaquable car pérenne, et dont l'ultime rôle, réactivé dans la préface de Nodier, est de clore l'argumentation, n'en nécessitant pour lui-même aucune. Cependant, Nodier ne résiste pas à la tentation d'un dernier tour de piste, narguant le critique et/ou le lecteur qu'il a désormais fondé ou terrassé : un dernier jeu polysémique secoue la

²¹ Ce qui en soi est déconseillé : «on finirait par ne ressembler qu'au mauvais» (l. 139).

²² Avec cet adverbe ressurgit le défaut de lassitude qui avait gagné notre homme à Quintigny : est-ce en quantité ou en fréquence que les orateurs prêchent ? Toujours est-il que ces deux travers font basculer sûrement l'œuvre du côté du manqué.

²³ Les auteurs de tous temps, rappelle Nodier, doivent vivre, et ce fait l'emporte hautement sur le vague et luxueux impératif d'«originalité» (l. 142).

dernière phrase en son point d'orgue : le mot LE SAGE, distingué dans la typographie même par son caractère capital. Le Sage est le juge qui a bien choisi son camp, faisant éclater la vérité, récompensant ceux qui furent justes et blâmant ceux qui ne le furent pas ; le sage est aussi ce fou particulier qui fait pétiller, «comme le feu clair et brillant d'une bourrée de genévrier» (l. 54) les histoires fantastiques, sous les traits d'un auteur contrarié ou d'un protagoniste atypique ; Lesage est aussi le nom du célèbre écrivain qui confie comme un secret –voilà la véritable initiation – qu'on ne peut pas vivre sans roman, ni écrire sans retirer les œillères qui masquent la réalité des pratiques de la société. Qu'écrire, c'est comprendre et combattre.

La conclusion de la démonstration de Nodier provoque donc un retour sur les figures du milieu judiciaire qui hantent, par association de méfaits, la critique. Jules Janin, à son tour, va composer une mise en scène qui permettra d'explorer, sur le même thème, cet abus de pouvoir et d'images.

ii) Jules Janin : la préface à *L'âne mort et la femme guillotinée*

C'est sous ce titre qu'en 1829 Jules Janin a publié son roman consacré à la question de la peine de mort, ouvrage dont la parution a suscité de vives discussions – ou pire – dans les cercles littéraires de l'époque. Ce n'était pas seulement la nature de la question traitée qui a mis le livre de Janin au centre de la controverse, mais aussi – ce qui nous intéresse ici au premier chef – le fait que Janin a été accusé de parodier *Le Dernier jour d'un condamné* de V. Hugo qui venait de paraître, et dont tant le thème que l'engagement de l'auteur contrastait avec *Les Orientales*, «fêtes de la couleur, du soleil et de la fraternité des arts¹», parues elles aussi dans la même période. Si nous mentionnons ici, à la suite de J.-M. Bailbé, les *Orientales*, ce n'est pas pour insister, comme lui, sur ce qui sépare les deux œuvres de Hugo², mais bien pour une autre raison. Car, bien que la finesse de l'analyse de Bailbé finisse par acquitter Janin de toute accusation mal fondée d'«imitation³» ou de «plagiat⁴» («Il n'est ni utile de comparer *L'âne mort* et *Le Dernier jour* ni raisonnable de chercher querelle à Janin sur cette

¹ Joseph-Marc Bailbé, «Préambule», Jules Janin, *L'âne mort et la femme guillotinée. La confession*, *op. cit.*, p. 8.

² Bailbé soulève la question de la parution consécutive des *Orientales* et du *Dernier jour d'un condamné*, en insistant sur la rédaction parallèle de ces deux ouvrages pour souligner «le conflit quotidien dans l'esprit du poète entre le rêve et la réalité», entre la «fantaisie et [le] sérieux».

³ Jules Janin, «Préface», *op. cit.*, p. 39.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

question⁵»), son verdict méconnaît complètement une dimension de la réflexion de Janin qui se manifestera sans équivoque dans sa préface. Plus précisément, si l'auteur de *L'âne mort et la femme guillotinée* choisit le lieu de la préface pour tenir un discours défensif, voire apologétique, afin de réfuter l'accusation qui pesait sur lui, il le fera en parodiant justement la réflexion du même Hugo, telle qu'elle se développe dans sa préface aux *Orientales*, ouvrage qui, comme *Le Dernier jour*, a précédé la parution de *L'âne mort* de très peu. S'il était provocateur que Janin intitule le chapitre XXV de son roman «Le dernier jour d'un condamné», que dire de son audace de vouloir s'excuser de toute parodie supposément involontaire («...j'avais fait un livre sans vouloir nuire à personne; [...] si mon livre était, par malheur, une parodie, c'était une parodie sérieuse, une parodie malgré moi...⁶») quand la première phrase de son texte est une nette parodie non seulement du contenu mais aussi du style de l'affirmation, devenue célèbre, qui ouvre la préface de Hugo aux *Orientales*? Voici comment s'exprime Hugo : «L'auteur de ce recueil n'est pas de ceux qui reconnaissent à la critique le droit de questionner le poète sur sa fantaisie, et lui demander pourquoi il a choisi tel sujet, broyé telle couleur, cueilli à tel arbre, puisé à telle source⁷.» Voici maintenant l'ouverture de Janin : «L'auteur de ce livre n'est pas de ceux qui refusent à la Critique le droit d'interroger un écrivain sur son œuvre, et de lui

⁵ Joseph-Marc Bailbé, *ibid.*, p. 11.

⁶ Jules Janin, *ibid.*, p. 33.

⁷ Victor Hugo, «Préface de l'édition originale», *Orientales*, *op. cit.*, p. 495.

demander à quoi bon tel sujet? pourquoi ce héros, et d'où vient-il? [...] Au contraire, l'auteur reconnaît à la Critique ce droit imprescriptible, et il le reconnaît dans son entier⁸.»

Plusieurs questions font surface : pourquoi Janin choisit-il de pousser à l'extrême ce jeu parodique? Est-ce vraiment Hugo la cible de ses reprises caricaturales? Si oui, pourquoi l'auteur chercherait-il si obstinément à se distancier⁹ – et de quelle manière! – des positions de cleui qui a été pour lui comme pour tant d'autres jeunes auteurs, une figure vénérée et une influence incontestée? Si ce n'est pas le cas – position plus plausible, confirmée par l'expression répétée d'un respect sincère qu'alimentera plus tard la correspondance des deux hommes¹⁰ –, quelles sont les vraies intentions de l'auteur? Mieux encore : s'agit-il vraiment d'une parodie? Si oui, qu'est-ce qui est en fait l'objet de la satire mordante de Janin? Qui veut-il provoquer, vilipender? De qui veut-il se moquer? Sinon, s'agirait-il tout simplement d'une stratégie de l'auteur pour désorienter¹¹ le lecteur quant à la vraie problématique de la préface, affront dont l'accuse son interlocutrice – la Critique – («elle m'écoula tant bien

⁸ Jules Janin, *op. cit.*, p. 31.

⁹ «Imitation consciente et volontaire, soit du fond, soit de la forme, dans une intention moqueuse ou simplement comique» (Bernard Dupriez, *Gradus, op. cit.*, p. 331), la parodie exprime, comme l'ironie ou la satire, une nette prise de distance du locuteur par rapport aux thèses qu'il dénonce.

¹⁰ Joseph-Marc Bailbé, *op. cit.*, p. 10.

¹¹ Cette désorientation devrait plutôt se lire comme la volonté de construire, dans un but pédagogique, la mise en scène comique de ces deux personnages fétiches, l'auteur et la muse devenue critique (et réciproquement), ce qui affiche clairement la volonté réformatrice de Janin.

que mal, et quand j'eus tout dit, elle ajouta que j'étais terriblement obscur [...]. Elle me dit encore que c'était une insolence à faire à mes lecteurs¹²)?

Nous ne doutons pas que la parodie joue, en effet, un rôle de première importance dans le texte de la préface. Toutefois, nous doutons fort que Hugo en soit la cible, malgré l'effort de l'auteur pour nous convaincre de ses intentions railleuses envers le poète. Au contraire, nous pensons que la parodie deviendra, sous la plume de Janin, une arme dangereuse qu'il va tourner contre ceux qui l'ont justement accusé de vouloir parodier *Le Dernier jour d'un condamné*. Et s'il choisit de bâtir sa défense sur une autre parodie, celle de la pensée de Hugo dans sa préface aux *Orientales*, ce sera plus pour établir et confirmer son alliance avec le poète, en dénonçant, à la suite de Hugo mais à sa propre manière, la manie des critiques «de vous interroger à tout propos¹³» que pour s'inscrire en faux contre les thèses du poète en matière d'évaluation esthétique. Nous nous rappellerons les paroles de Hugo dans sa préface aux *Orientales* :

«D'ailleurs, tout est sujet; tout relève de l'art [...] Ne nous enquérons donc pas du motif qui vous a fait prendre ce sujet, triste ou gai, horrible ou gracieux, éclatant ou sombre, étrange ou simple, plutôt que cet autre [...]. Examinons comment vous avez travaillé, non sur quoi et pourquoi. Hors de là, le critique n'a pas de raison à demander, le poète n'a pas de compte à rendre. L'art n'a que faire des lisières, des menottes, des bâillons; il vous dit : Va! et vous

¹² Jules Janin, *op. cit.*, p. 39.

¹³ *Ibid.*, p. 31.

lâche dans ce grand jardin de poésie, où il n'y a pas de fruit défendu [...] ¹⁴.»

Il n'est pas difficile de déceler les points communs entre la pensée de Hugo et celle de Janin : si la réponse de Hugo à ses critiques n'est que l'expression de son refus catégorique de leur répondre («il [le poète] avait fait cela, parce qu'il avait fait cela ¹⁵»), celle de Janin sera construite sur le même modèle. Ainsi, il aura beau dire, comme nous l'avons vu, qu'il reconnaît pleinement la légitimité du droit de la critique d'interroger l'écrivain sur ses moindres choix, quand il s'agira de passer à l'acte et passer aux aveux, comme l'entend sa pompeuse déclaration, il avouera qu'«à une pareille question, il ne saurait que répondre, en vérité ¹⁶», rejetant de la sorte la pertinence même de la question dont il venait de souligner l'importance.

Une lecture attentive de la préface de l'auteur nous convaincra que l'apparente frivolité de sa pensée, l'apparente légèreté avec laquelle il semble traiter l'affaire et l'apparente inconstance de sa parole au début de la préface – exprimées, entre autres, par les abondantes reprises, par des énoncés souvent empreints d'ambiguïté allant jusqu'à la remise en question de la paternité de

¹⁴ Victor Hugo, *op. cit.*, p. 495-496.

¹⁵ *Ibid.*, p. 496.

¹⁶ Jules Janin, *op. cit.*, p. 31.

l'auteur¹⁷ –, ne tarderont pas à se transformer en une réflexion solide, mûre et sérieuse que va couronner la longue diatribe de l'auteur au sujet de la «vérité dans l'art». Dans ce sens, pourrait-on soutenir que la préface connaîtra une évolution analogue à celle du roman qu'elle accompagne, évolution que du Camp n'a pas manqué de remarquer en soutenant que J. Janin «avait terminé d'une façon sérieuse un livre dont le début visait à la parodie¹⁸»? Répondre par l'affirmative à cette question qui implique, comme l'observation de du Camp, un certain abandon de la part de l'auteur, nuirait, croyons-nous, à la compréhension de la réflexion de notre romancier et désorienterait notre analyse. Car il nous semble que cette remarque de du Camp, que Bailbé embrasse en en fondant la validité sur une interprétation des intentions de l'auteur à la Sainte-Beuve¹⁹, se contredit par la conclusion même à laquelle arrive ce même Bailbé quand il traite l'esthétique de Janin d'«une esthétique fondée sur le contraste²⁰» et l'ambiguïté («Tout l'ouvrage, dit-il, est fondé sur l'ambiguïté du mot «Charlot²¹»). Le travail de la préface dans le même esprit de controverse et d'ambiguïté, autrement dit la reprise de la même tactique non seulement dans un lieu différent, mais aussi dans un temps postérieur à celui consacré à la création, nous oblige à questionner la

¹⁷ Quand, par exemple, il affirme : «C'est à peine si je sais moi-même ce que c'est que mon livre» (*ibid.*, p. 32).

¹⁸ Cité par M.-J. Bailbé, *ibid.*, p. 11.

¹⁹ Il accepte cette interprétation de du Camp comme la plus «raisonnable» car elle lui semble être «la plus conforme au tempérament même de Janin» (*ibid.*, p. 11).

²⁰ *Ibid.*, p. 23.

²¹ *Ibid.*, p. 24.

validité de toute hypothèse qui, implicitement, dépeindrait Janin comme un auteur peu expérimenté, peu confiant dans le poids de ses choix, et oscillant entre le faux admirateur et le faux parodieur. À la place de certaines hypothèses qui attribuent indirectement le déroulement au hasard ou, tout au moins, dépeignent l'œuvre comme une structure mal menée par un homme emporté par la vague romantique, à laquelle elle s'assujettira, nous préférons prêter l'oreille à Janin lui-même qui, dans le petit passage ci-dessous, mobilise, dans un double geste d'anticipation et de réfutation, la prolepse et l'antiparastase qui soulignent, sans équivoque, la maîtrise de l'auteur qui ne se laisse déborder ni par son œuvre ni par l'influence extérieure, qu'elle soit d'auteur ou de critique. Écoutons-le décrire, à travers l'exemple du sculpteur David, sa propre esthétique :

«J'ai vu le sculpteur David, dit-il, avec un bras que des voleurs lui avaient fracassé la veille, sous un réverbère et à la porte d'un corps de garde, se faire apporter un morceau de terre, le pétrir dans sa main blessée, en l'humectant de sa salive; l'instant d'après il jetait du plâtre sur cette terre, sur ce plâtre, il jetait un mauvais morceau de bronze, et quand l'œuvre était accomplie, vous tombiez à genoux devant la beauté correcte et jeune, devant le frais sourire, devant toute l'idéalité de tant de jeunes filles dont les têtes charmantes sortaient toutes vivantes de cette espèce de talent sans égal, qui *au premier abord* ressemblait au hasard à faire peur²²»!

Selon notre hypothèse, cette préface qui, de prime abord, se donne à lire comme l'intervention d'un auteur qui cherche à se racheter aux yeux de ses juges, est en réalité une méta-réflexion sur les fins, les limites et le rôle de cette activité dans laquelle Janin a, sans aucun doute, excellé. Cette méta-réflexion sera prise en

²² Jules Janin, *op. cit.*, p. 39. C'est nous qui soulignons.

charge par la réactivation, la remobilisation, dans le lieu de la préface cette fois, des rouages de l'esthétique de l'auteur, telle qu'elle est définie dans son roman. C'est la constitution progressive de cette esthétique, telle qu'elle se met graduellement en place dans la préface, c'est l'essentiel de son parcours que nous cherchons à retracer : timide au début, elle va surmonter son insécurité au fur et à mesure qu'elle se précise, pour s'affirmer audacieusement, sûre d'une émancipation sereine et légitime, à la fin du texte. Or, comme va le démontrer l'auteur à plusieurs reprises, c'est la forme qui joue le premier rôle dans cette marche émancipatoire, c'est elle qui guide la pensée. Et plus elle se concrétise, plus la pensée s'affermit aussi; plus la forme s'affirme et le style se déploie, plus les positions de l'auteur deviennent, elles aussi, solides, fermes et, par conséquent, plus sa souveraineté s'affirme en tant qu'écrivain unique. Janin montre ainsi implicitement que le choix de ses contemporains critiques littéraires de se limiter à une lecture au premier degré de l'œuvre, de rester donc obstinément aveugles aux avertissements répétés de l'auteur qui, dans sa préface, leur a pourtant confié les clés qui ouvriraient la porte à la création, n'était point la faute du romancier, mais plutôt le résultat de leur propre méfiance face aux assurances de l'auteur, le résultat de leur volonté de *faire valoir* plus que de *savoir faire*. Quant à nous, nous allons lire la préface comme elle nous semble avoir été conçue : une tentative de décodage de l'œuvre elle-même à travers une mise en œuvre de l'esthétique de Janin. Peut-être que notre analyse arrivera à persuader le lecteur que ce qui a paru aux critiques de Janin comme de l'incertitude, comme

l'hésitation de quelqu'un qui ne sait pas exactement où il va et qui tâtonne délictueusement²³, cela n'était rien d'autre que son esthétique, laquelle consiste en un changement de perspective et en un mouvement constant imposé par les exigences combinées de la pensée et de la forme. Écoutons comment Janin dépeint sa propre pratique en se dédoublant dans le personnage d'Achille Devéria :

«Achille Devéria prend un beau morceau de vélin et un léger crayon, il commence le joli profil d'une tête de jeune fille; tout à coup sa fantaisie suit un autre cours, et de ce même profil, sur le blanc vélin, il engendre une horrible figure de vieille femme ignoble et sale, qui ferait reculer le plus hardi²⁴.»

A nous, enfin, de rendre justice à Janin qui a, non sans raison, déploré l'incompréhension de ses contemporains : «Janin s'est plaint qu'à la suite de *L'Ane mort* on l'ait classé d'emblée dans le camp des critiques, pour ses indiscutables qualités d'analyse, mais que l'on n'ait pas compris à l'évidence ses soucis poétiques²⁵.»

Notre hypothèse ainsi posée, nous allons suivre Janin dans le voyage de sa maturation personnelle, dans son parcours initiatique, qui aboutira à la cristallisation de sa philosophie critique, à l'imposition de ses propres critères de lecture et à l'imposture de ses juges. C'est l'évolution progressive du dialogue

²³ Les critiques de l'époque lui ont reproché de ne pas savoir exactement ce qu'il faisait.

²⁴ Jules Janin, *op. cit.*, p. 38. Achille Devéria donne l'occasion de faire tomber les masques : la critique en a fait une vieille gorgone.

²⁵ M.-J. Bailbé, *ibid.*, p. 23.

dans lequel accepte de s'engager l'auteur avec la Critique, qui le convaincra de son pouvoir sur elle. Plus précisément, le contenu des questions qu'elle va lui poser, impertinentes dans le domaine de l'évaluation esthétique, va permettre le basculement de la position dominant-dominé; les clarifications qu'elle va exiger, faisant en réalité ressortir ses propres insécurités et partis-pris, aideront l'auteur à surmonter son hésitation initiale et à bâtir peu à peu sa propre théorie, tant et si bien qu'après s'être amusé à manipuler les sentiments de son interlocutrice, il s'adonnera, tel un professeur émérite du haut de sa chaire, à un long monologue au sujet de la «vérité dans l'art», qu'il va appeler «discussion», bien que son interlocutrice ne prononce pas un seul mot, mais reste docilement muette, pour ne pas dire ébahie, devant l'art du grand maître. L'apothéose de l'auteur qui viendra couronner, en guise de conclusion, son discours, ne sera pas anodine non plus : en prévoyant la réaction ultime de sa juge, réaction qui va provoquer chez lui un sentiment ostensiblement proche de la pitié, Janin persuadera son lecteur que sa timidité initiale n'était que feinte, que sa modestie, au début de la préface, n'était qu'une stratégie pour vaincre; que c'était lui qui, dès le début, contrôlait la situation et orientait ladite «discussion» dans une certaine direction, prévue d'avance, comme tout auteur qui se respecte; que la pauvre Critique n'était, en fin de compte, qu'une marionnette entre ses mains; pire encore : qu'elle n'était que la construction de sa pure imagination!

Examinons donc à présent les procédés stylistiques et littéraires que mobilise l'argumentation de l'auteur, afin de rendre compte de cette prise de conscience graduelle chez lui de sa toute-puissance sur la critique, qui l'autorisera non seulement à ignorer avec dédain les forfaits dont elle l'accusait, mais aussi à asseoir ses propres critères d'appréciation de l'œuvre littéraire. Et commençons par relever l'importance du soulignement : en mettant le premier mot de sa préface en italiques («*L'auteur* de ce livre»), Janin va jouer sur le sens d'un mot dont les deux acceptions les plus importantes renvoient directement aux deux positions qu'il tient à défendre avec le plus de ferveur, et qui constituent les fondements de son approche critique. La définition du terme renvoyant à la fois à une «personne qui est la première cause d'une chose, à l'origine d'une chose²⁶» et à l'homme de lettres, l'écrivain, Janin fait d'une pierre deux coups. Ainsi, en soulignant le mot «auteur», il cherche en réalité à protéger sa propriété intellectuelle, ses droits d'auteur dirions-nous aujourd'hui; il tient à souligner que sa création lui appartient en entier, qu'il n'a ni dette ni devoir, et que, par conséquent, il n'a pas de compte à rendre à la critique qui l'a insulté en contestant justement la paternité de son œuvre. D'autre part, le deuxième sens du terme évoquant un travail artisanal, Janin laisse entendre ici ce qui va se développer, par la suite, comme la pierre angulaire de sa réflexion, que seul un travail personnel de la forme peut authentifier le titre d'auteur à quelqu'un, qu'un auteur ne mérite le privilège de ce titre que parce qu'il croit au pouvoir transformateur de ce travail

²⁶ Définition tirée du *Petit Robert*

d'artisan. Janin cherche de la sorte à mettre en avant son *moi* poétique, son *moi* de romancier, affirmation qui, à ce stade-ci, semble pourtant demeurer un peu faible, un peu incertaine, comme le laisse entendre le recours à la distanciation²⁷, établie par la troisième personne. De plus, le recours à la parodie, si propice pour se moquer de l'attitude des critiques, semble traduire, à cette étape-ci de la démonstration, la frustration d'un auteur qui veut à tout prix provoquer ses juges, comme le ferait une conscience coupable qui cherche à se défendre en attaquant la première. Toutefois, l'envolée finale montrera qu'il n'en était rien, car sa position initiale, énoncée avec tapage, sera reprise, cette fois avec le calme, la maturité et la confiance de l'auteur qui n'a plus à justifier son esthétique au premier venu. Là encore, Janin va poser que c'est la singularité du travail stylistique qui est la marque la plus sûre, la preuve la plus incontestable de l'appartenance de l'œuvre à l'auteur, et non pas le seul contenu. Que c'est la force énonciative qui détermine la paternité. Ainsi, il va faire écho au même Hugo qu'il a fait semblant de contredire au début : «... à des poètes qui se contentent de si pauvre matière, dirait-il, cette matière ne doit pas être sujet de jalousie; car alors la fantaisie de l'ouvrier est tout l'ouvrage²⁸». La phrase justificative introduite par la conjonction «car» invite à une interprétation qui se lit comme suit : ce n'est que l'individualité de la forme dans laquelle se réfugiera cette imagination qui devrait être l'objet de la critique. Dès lors, Janin, sur un ton nullement parodique, adoptera le

²⁷ «La première personne (pronom ou adj.) sera remplacée par un nom propre, un nom commun, un pronom à la troisième personne, un article» (Bernard Bupriez, *op. cit.*, p. 165).

²⁸ Jules Janin, *op. cit.*, p. 38.

positionnement de Hugo, affirmé sans ambiguïté dans sa préface aux *Orientales* : «Examinons comment vous avez travaillé, non sur quoi et pourquoi²⁹.» En outre, l'emploi par Janin du mot «fantaisie», que Hugo aura employé à plusieurs reprises dans sa préface pour désigner le travail de l'écrivain, est révélateur du parallèle que Janin cherche à établir entre sa propre conception et celle de Hugo.

Toutefois, si Janin se rapproche de Hugo par le fond d'une thématique commune, il s'en distancie en même temps par un style qui lui est propre. S'il est intéressé par les mêmes problématiques, le traitement de celles-ci distinguera nettement la pratique des deux hommes, évitant toute confusion et mettant en évidence la singularité de l'approche de chacun, tant dans le lieu de la préface que dans celui de l'œuvre.

Retraçons l'imposition progressive de la particularité de notre auteur telle qu'elle se dessine dans son discours préfaciel critique, au fur et à mesure que se développe sa réflexion sur la question de l'évaluation esthétique de l'œuvre littéraire contre celle des critiques institutionnalisés. Bien que feint, le sang froid initial de l'auteur, manifeste dans l'emploi de la troisième personne («l'auteur», «il»), va céder la place à une parole plus extravertie, exprimée par l'emploi de la deuxième personne du pluriel («il y a dans ce monde une race bien distincte de gentilshommes qui ne savent pas d'autre occupation que celle de *vous* interroger à

²⁹ Victor Hugo, *op. cit.*, p. 5.

tout propos; ces gens-là *vous* les trouverez ...³⁰) qui se rapproche ici du «nous», impliquant, en signe de fraternité avec ses pairs, l'appartenance de Janin à son temps et au(x) groupe(s) romantique(s). Ce «vous» ouvre la porte au «je» qui va persister jusqu'à la fin du texte. De même, les signes d'un apparent malaise de la part de l'auteur devant son incapacité à répondre de façon satisfaisante aux questions de ses juges, malaise qui laisse l'impression de remords, sont évidents dans l'emploi de la périssologie. Définie comme «vice d'élocution qui est une espèce de pléonasme et qui consiste à ajouter à une pensée déjà suffisamment exprimée d'autres termes qui sont surabondants³¹», la périssologie trahirait, ici, l'embarras de l'auteur qui, devant son incapacité à fournir à son interlocutrice des réponses susceptibles de la satisfaire pleinement, choisit malgré lui de se répéter : «...seulement il se permet de trouver que dans bien des cas la question est embarrassante, et surtout dans le cas présent; à une pareille question, il ne saurait que répondre, en vérité³².» Pourtant, l'emploi de cette figure ne tardera pas de se retourner contre la fautive, c'est dire la Critique : il n'est pas surprenant d'en être acculé à user de tels procédés dès lors que l'on considère devoir répondre à une question qui est problématique. De même, les reduplications («L'auteur *reconnaît* à la Critique ce droit imprescriptible, et il le *reconnaît* dans son entier³³» ou

³⁰ Jules Janin, *op. cit.*, p. 31. Souligné par nous.

³¹ Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 341.

³² Jules Janin, *op. cit.*, p. 31.

³³ *Ibid.*, p. 31. Souligné par nous.

«dans bien des *cas* la question est embarrassante, et surtout dans le *cas* présent³⁴») participent de cette dénonciation. Mais ce n'est pas tout. Les demi-variations³⁵ accentuent à leur tour l'hésitation de l'auteur, comme s'il était incapable de saisir et la question et la matière de sa réponse, son insatisfaction à laquelle il cherche à remédier en revenant sur son idée première pour l'exprimer autrement : «...race bien distincte des gentilshommes qui ne savent pas d'autre occupation que celle de vous interroger à tout propos; ces gens-là vous les trouverez [...] sous la forme inquiétante d'un point d'interrogation; [...] il faut leur expliquer au préalable le qui, le quoi, le ou et le pourquoi, le comment et le quand...³⁶». Le rôle des reprises – «répétition non du lexème, mais de son environnement grammatical : forme et fonction (et donc articles, terminaisons, prépositions, conjonctions de subordination, etc³⁷)» – contribue naturellement à augmenter la portée de cette tactique («à Séville ou à Londres, au Kremlin ou à Saint-Pierre de Rome³⁸»). Procédant similairement, les pauses, graphiquement exprimées par l'abondance des points-virgules et renforcées, au niveau du contenu, par l'expression de l'incertitude du poète, comme s'il profitait de ce temps de la pause pour réfléchir après coup sur ce qu'il avait fait, ajoutent à ce malaise général :

³⁴ *Ibid.*, p. 31. Souligné par nous.

³⁵ Il s'agit de revenir «dans un récit ou une description» «sur le même point en des termes différents, mais sans incompatibilité» (Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 399).

³⁶ Jules Janin, *op. cit.*, p. 31.

³⁷ Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 398.

³⁸ Jules Janin, *op. cit.*, p. 31.

«Ainsi fais-je aujourd'hui; cependant c'est à peine si je sais moi-même ce que c'est que mon livre. Si, par exemple, je n'ai fait qu'un roman frivole; Ou une longue dissertation littéraire; Ou bien encore un sanguinaire plaidoyer en faveur de la peine de mort; Ou même une histoire personnelle; Ou³⁹.»

Enfin, les digressions contribuent à faire passer l'auteur comme une victime impuissante devant la présence écrasante de son interlocutrice :

«...forcé de lui répondre de nouveau, je lui expliquai que j'avais écrit de sang-froid l'histoire d'un homme triste et atrabilaire, pendant que dans le fait je n'étais qu'un gai et jovial garçon; que je m'étais plongé dans le sang sans avoir aucun droit à ce triste plaisir, *moi, qui de toutes les sociétés savantes de l'Europe, ne suis encore que membre très innocent de la société d'Agronomie pratique, qui m'a fait l'honneur, il y a deux mois, de m'admettre dans son sein, le même jour où M. Etienne fut reçu*⁴⁰.»

Ces procédés soulignent une certaine nervosité, une certaine angoisse, un malaise de la part de l'auteur, traduits, au niveau de l'énonciation, par une accumulation de figures exposant sa maladresse qui mine le discours quasiment jusqu'à l'absurdité.

Ce sentiment d'anxiété, d'inquiétude que, de toute évidence, fait naître chez le novice littéraire sa première interaction avec sa juge, provient de ce qu'Orecchioni décrit comme un type d'interaction «inéegale» entre interlocuteurs. Elle postule que, dans chaque situation communicationnelle, il y a une sorte de distribution implicite de rôles, une espèce de «hiérarchie» qui s'établit

³⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 33. Nous soulignons.

nécessairement entre les interlocuteurs, comme un contrat de communication. Cependant, pour distinguer un «dominant» et un «dominé», les clauses de ce contrat peuvent changer au cours de l'interaction, renversant la hiérarchie initiale et proposant un nouvel ordre. Orecchioni distingue plusieurs types de communication que détermine l'inégalité entre les participants, celle-ci pouvant dépendre de «facteurs tels que le sexe, l'âge, le statut [...], ou bien encore des qualités plus personnelles comme la maîtrise de la langue et le talent oratoire, la compétence, le prestige, le charisme [...]»⁴¹. Notre tâche sera ici de montrer ce renversement de rôles qui s'opère au fur et à mesure que l'interaction entre Janin et la Critique évolue à partir de ce qui, au début, est un interrogatoire. Plus précisément, nous tenterons de montrer que, si les données de leur interaction initiale renvoient à un type de communication typique entre maître et élève ou entre interviewer et interviewé⁴², l'auteur ne tardera pas à assumer le rôle du maître, prouvant ainsi que c'est lui qui dirige la conversation. Examinons donc à présent par quels moyens l'auteur réussira à passer d'une position nettement inférieure à ce qu'Orecchioni appelle «la position haute»; en d'autres mots, comment il va finir par s'assurer la «maîtrise de l'interaction»⁴³ au point d'assumer ultérieurement le rôle du maître qui s'épanche à son disciple («Je lui expliquai ...»; «pour preuve, je lui racontai...»). Car, il ne faut pas oublier le souci

⁴¹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, «La relation verticale : le système des places», *Les interactions verbales*, «Linguistique», tome II, Paris, Armand Colin, 1992, p. 72.

⁴² Nous empruntons ces deux exemples à C. Orecchioni.

⁴³ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 109.

de domination dans lequel se développe l'argumentation des auteurs romantiques; que la dimension conflictuelle de leurs échanges n'est nullement l'expression de leur volonté d'égaliser les chances, mais plutôt l'expression de leur désir de renverser les hiérarchies existantes pour accéder à ce que Shelly Yahalom appelle une «position de reconnaissance», ne tardant pas à se transformer, quant à elle, à une position «de pouvoir dans le centre du système⁴⁴». Dans ce sens, nous tombons parfaitement d'accord avec Orecchioni quand elle affirme que «tout échange de nature conflictuelle est d'essence inégalitaire puisqu'il a pour objectif de vaincre», et cela n'est possible que par la mise en place «de tels rapports inégalitaires et hiérarchiques⁴⁵».

Cela dit, étant «le mode le plus naturel de la parole lorsqu'elle accède au stade de l'échange⁴⁶», le dialogue souligne également, plus que d'autres formes d'interaction, la nécessité de cet échange, de cette tentative de rapprochement des partenaires qui y participent par-dessus toute rivalité⁴⁷. Conçu pour éviter le recours à la violence, le dialogue, malgré les intentions les moins honnêtes qu'il

⁴⁴ Shelly Yahalom, *op. cit.*, p. 112.

⁴⁵ Catherine Kerbrat-Orecchioni, «Coopération et conflit dans l'interaction», *ibid.*, p. 143. Il nous semble que cette affirmation s'applique sans mal à une large part de la rhétorique, notamment celle que recouvre l'argumentation : qui prendrait la peine d'argumenter si ce n'était pour vaincre?

⁴⁶ Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 152.

⁴⁷ «Le dialogue est un processus foncièrement coopératif, qui vise à l'instauration d'un consensus, voire d'une fusion entre les interactants [...]» (Catherine Kerbrat-Orecchioni, «Coopération et conflit dans l'interaction», *op. cit.*, p. 149). Dans l'extrait des *Odes et Ballades* de Hugo que nous allons analyser un peu plus loin, le procédé est similaire, mais à la très forte visualisation (hypotypose) est associé non le dialogue mais la comparaison. Cette tactique sous-entend aussi l'équivalence des parties mises en relation.

puisse dissimuler, se veut surtout un mode d'échange «“irénique”⁴⁸», une façon pour les individus de résoudre pacifiquement leurs différends, dans un esprit de rapprochement mutuel. Dans le contexte de notre problématique, ce rapprochement entre le critique et l'auteur est plus qu'une preuve de bonne volonté ou de civilité; c'est un devoir, surtout de la part du critique, dont la mission est de pénétrer l'œuvre de l'auteur, ou tout au moins de s'efforcer de comprendre son point de vue avant de louer ou de rejeter son œuvre. Initiative du critique par métier, par devoir et par conviction, ce dialogue est surtout sa responsabilité puisqu'il intervient après : si donc la construction d'un dialogue échoue, ce ne sera point la faute de l'auteur, mais celle du critique qui n'aura pas su établir et maintenir les conditions d'existence de ce dialogue. Car l'auteur, comme le sous-entend Janin dans sa préface⁴⁹, ne recherche pas un tel dialogue; le dialogue avec la critique ne figure pas dans les raisons qui poussent un auteur à produire une œuvre. En dessinant l'image d'une Critique qui ne dissimule pas sa prédisposition hostile envers le jeune auteur («dès le premier abord, elle a été impitoyable à mon égard; c'était pourtant la première fois qu'elle me voyait⁵⁰»), Janin nous prédispose doublement : d'une part, il nous prédispose négativement envers les critiques, qu'il accuse indirectement de ne pas chercher vraiment le contact dans lequel ils engagent l'auteur; d'autre part, le lecteur ne peut

⁴⁸ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *ibid.*, p. 141.

⁴⁹ «...forcé de lui répondre de nouveau...⁴⁹» (Jules Janin, «Préface», *op. cit.*, p. 32).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 32.

qu'admirer la patience d'un auteur qui, rien que par largesse, est prêt à répondre, à toutes les questions de ses juges, si «capricieuse(s)» soient-elles.

Revenons sur l'incapacité de la critique à maîtriser les enjeux qu'elle affiche dans son discours. Elle ne se cristallise pas seulement autour d'un désaccord au niveau des idées, mais surtout au niveau du code. Si donc ce dialogue finit par se transformer en un long monologue de la part de l'auteur, ce sera parce que la partie belligérante est inapte à produire plus qu'une promesse de guerre. Son incapacité s'étend donc jusqu'à combattre⁵¹. Autrement dit, toute tentative de communication entre les deux s'avérant de toute façon inutile, le recours ultime de l'auteur au monologue traduit sa renonciation à tout type de communication avec le camp de ses adversaires, qui ne serait que perte de temps⁵².

De plus, la forme dialogique contribue à l'effet de théâtralité que l'auteur veut, de toute évidence, instaurer : la personnification de la Critique souligne le souci de l'auteur de mettre en scène, telle une séance plénière à l'agora, une joute oratoire dont le vainqueur s'assurera la gloire ainsi que la reconnaissance et la crédibilité du public. Enfin, elle traduit un autre souci de l'auteur, tout aussi

⁵¹ Voilà pourquoi elle se présente sous la forme d'une figure sur-puissante, d'un juge; voilà pourquoi elle montre tant d'art à toiser son réprouvé.

⁵² La réaction de l'auteur nous rappelle celle des parents qui, fatigués de raisonner avec leurs enfants qui parlent une autre langue qu'eux, abdiquent et finissent par se faire obéir.

important, et qui s'identifie à celui du pédagogue préoccupé de l'apprentissage de ses élèves : il s'agit de son souci d'animer son discours, de simplifier les choses, de les rendre plus compréhensibles à l'aide d'exemples tangibles.

Le recours au dialogue, bien que celui-ci se présente sous la forme d'énoncés en style indirect et qu'il se rapproche plus d'une interrogation rigoureuse que d'une quelconque tentative de compréhension du point de vue de l'autre, se veut donc un moyen pour l'auteur de confirmer, aux yeux de son lecteur, sa bonne volonté mais surtout, sa domination sur son interlocutrice. Une fois instaurée cette supériorité du créateur sur la Critique, elle servira de démonstration et convaincra le lecteur que l'auteur n'a jamais ni douté, ni hésité, ni failli; que si son œuvre a débuté comme parodie pour se transformer en un roman sérieux, ce n'était point le fruit de quelque hasard, mais voulu; que les accusations de la Critique ne sont qu'une vaine tentative de noircir une réputation en deçà d'un travail concret et porteur. Une fois ces doutes dissipés, sera mise en question la compétence de la Critique en tant que juge, sa capacité, en tant que représentante et guide de l'opinion publique, de vraiment lire, comprendre, analyser et transmettre le travail du poète.

Le fait que l'auteur dominera la discussion, qu'il va demeurer le seul maître de l'interaction, sera mis en lumière de plusieurs manières, et d'abord par la distribution des rôles dans la petite scène du dialogue entre lui et la Critique.

Plus précisément, si le rôle promis à la Critique devrait être celui du juge sévère et «impitoyable», tandis que le rôle réservé à l'auteur devrait être celui de l'accusé, dont la position induit l'emploi d'un registre de l'humilité, de la soumission, afin de gagner la sympathie de son juge et s'assurer un verdict d'acquittement, les rôles vont vite se renverser et, avec eux, la hiérarchie initiale. L'auteur va tourner contre son juge les armes dont elle s'est servie pour l'attaquer : si la Critique l'a accusé d'inconstance, l'auteur montrera l'inconstance de la Critique elle-même, la preuve en étant la facilité avec laquelle elle est manipulable. L'auteur ne va pas manquer l'occasion d'abuser de son charisme afin de montrer que la malveillance émotionnelle⁵³ de la Critique la rend incapable de maintenir la fonction de juge. Il est intéressant de suivre les étapes de ces montagnes russes sentimentales auxquelles correspond l'humeur paranoïaque de la Critique. Ainsi, nous lisons : «elle est devenue [...] affable»; «son front est redevenu sévère»; «elle a repris son air affable»; «tout à coup son visage redevint sombre»; «je vis renaître le sourire sur ses lèvres»; «puis la Critique me prit en grande pitié»; «sa pitié alla jusqu'aux larmes»; «toutefois elle s'emporta violemment»; «elle fut prête un instant à s'éloigner avec dédain», mais fut persuadée par l'auteur de rester pour participer à ce que l'auteur appelle une «conversation [...] amicale et plus intime». Dans ce petit spectacle allégorique, nous comprenons finalement que l'actrice se doit de se plier aux ordres de son metteur en scène, et combien la Critique est en fait une marionnette entre les mains de l'auteur.

⁵³ C'est une femme!

De plus, en associant les réactions approbatives de la Critique à des affirmations, de sa part, qui laissent deviner l'étendue de ses faiblesses ou qui soulignent son humilité, son incertitude, il montre que la Critique serait menacée par la maîtrise incontournable d'un auteur tout-puissant : si «...la conversation devint amicale et plus intime⁵⁴» c'est parce que, conclut l'auteur, il a donné l'impression à la Critique d'être complètement inoffensif :

«Je n'étais ni un chef de secte ni un séide littéraire; j'étais un de ces simples écrivains qui vont où ils peuvent, qui ne font pas école, qui n'engendrent pas de schisme [...] et qui ont autre chose à faire eux-mêmes que de pousser à une renommée à laquelle d'ailleurs ils ont la bonne foi de ne prétendre pas⁵⁵.»

Si elle a laissé momentanément sa sévérité de côté, c'était parce qu'à la première question qu'elle a adressée à l'auteur (s'il était poète, comment il se définit), il a eu l'intelligence de répondre que «non seulement (il) ne l'étais pas, mais qu'il ne l'a jamais été⁵⁶». Par contre, quand il ose s'affirmer, la réaction de la Critique reflète son insécurité, son complexe d'infériorité auquel elle tente de remédier par les réprimandes et les menaces : ainsi, si «son visage redevint sombre et soucieux⁵⁷» c'est parce que l'auteur lui a expliqué qu'il avait écrit «de sang

⁵⁴ Jules Janin, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 33.

froid l'histoire d'un homme triste et atrabilaire⁵⁸»; si elle «s'emporta violemment quand [elle] ne trouva pas une idée morale⁵⁹» dans le roman de l'auteur, c'est parce que les orientations esthétiques de l'auteur l'ont poussé à évacuer un critère fondamental et particulièrement cher des critiques, en fait le pain quotidien de ce vaillant métier.

Au niveau de l'argumentation, la démonstration de la domination de l'auteur sera surtout prise en charge par la rétorsion, la prolepse, le persiflage, l'ironie et, même, ce qui peut paraître curieux, par le chleuasme qui, sous la plume de l'auteur, se transformera en un moyen, peu orthodoxe, d'asseoir sa victoire. Par le recours à la rétorsion, et plus particulièrement ici à ce type de rétorsion qui consiste à montrer que «l'adversaire ne met pas ses principes en application dans sa conduite⁶⁰», l'auteur va dénoncer l'hypocrisie de son interlocutrice. Celle-ci, en donnant, à la fin du texte, «le baiser de Judas» à l'auteur, en d'autres mots en choisissant – en dépit de toutes les explications et les garanties de ce dernier que son intention n'était nullement de parodier ou de plagier qui que ce soit – de le trahir sans scrupule, d'ignorer toutes les assurances de son honnêteté («je lui ai juré sur mon âme et conscience que [...] le métier de

⁵⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁰ Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 400.

farceur littéraire ne convenait nullement à mon caractère et à ma position...⁶¹») ainsi que la gravité de sa propre mission, qui est de rester fidèle à la pensée de l'auteur, la Critique fera exactement ce dont elle aura accusé l'auteur.⁶² Venant d'ailleurs justifier le bien-fondé de la décision de l'auteur de ne pas s'engager dans un vrai dialogue avec la Critique, mais de se contenter d'un monologue, cette trahison de la Critique, exprimée dans une périphrase et stratégiquement placée à la toute fin du texte pour laisser une forte dernière impression sur le lecteur, souligne, encore une fois, que les critiques n'entendent pas vraiment l'auteur; que même s'ils font semblant de s'engager dans un dialogue avec lui, ils feignent, et à la fin ils se bornent à projeter leurs propres déceptions, en dépit des objections de l'auteur, en dépit de son effort de leur indiquer comment son œuvre devrait être lue. Janin implique que la Critique va préférer demeurer sourde aux avertissements de l'auteur, qu'elle ne va pas diverger ni cesser de présenter son œuvre comme le produit d'une imitation pâle ou éhontée : n'est-ce pas, d'ailleurs, comment une certaine critique continue toujours à lire ce roman de Janin?

Les nombreuses prolepses, en outre, confirmeront l'engagement de l'auteur : «...il (l'auteur) *n'ignore pas* que...⁶³», «*Je sais, il est vrai*, aussi bien que personne...⁶⁴» ou «Voilà ce que je dis à la Critique pour ma défense, et pour me

⁶¹ Jules Janin, *op. cit.*, p. 33.

⁶² Le plagiat étant par définition une forme de trahison.

⁶³ Jules Janin, *op. cit.*, p. 31. Souligné par nous.

faire excuser tout ce qu'elle *aurait pu* appeler dans mon livre imitation, abandon, incertitude, plagiat...⁶⁵». Les antiparastases («Elle me dit encore que c'était une insolence à faire à mes lecteurs. Je sautai de joie, comme si j'avais reçu le plus flatteur des éloges⁶⁶» ou «elle m'écouta tant bien que mal, et quand j'eus tout dit, elle ajouta que j'étais terriblement obscur. "*C'est le beau d'une préface*", lui répondis-je effrontément⁶⁷»), visant à exalter la valeur de ce qui est réprimandé par la Critique comme digne d'opprobre, soulignent l'attitude provocatrice de l'auteur, ainsi que son émancipation progressive des invectives de son interlocutrice. Ces antiparastases vont, en outre, contribuer à asseoir de façon provocatrice un des critères les plus importants de l'approche critique de Janin, qui sera d'ailleurs adopté invariablement par tous les auteurs du corpus. Plus précisément, il s'agit de leur objection à faire de leurs préfaces le lieu où peut se perpétuer une longue tradition littéraire qui veut que la préface dévoile, sans aucune ambiguïté, les clefs de l'œuvre, celles-ci s'inscrivant toujours dans une lignée littéraire bien définie. Comme nous l'avons déjà vu, les auteurs vont parfois pousser plus loin cette objection en rédigeant des préfaces dont le contenu n'a aucun rapport – en tout cas évident – avec l'œuvre qu'elles accompagnent et qu'elle sont censées expliquer. Ils ne vont pas de la sorte «aborder ces gentilshommes le chapeau à la main» avec «l'humilité d'une préface du dix-

⁶⁴ *Ibid.*, p. 31. Souligné par nous.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 39. Souligné par nous.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 39. Souligné par nous.

septième siècle⁶⁸», mais plutôt avec une nonchalance provocante. Janin va déplorer, à plusieurs reprises dans sa préface, la manie des critiques de demander à l'auteur de transformer ce lieu par excellence consacré au contact de l'auteur avec son lecteur, en un lieu de défense de l'œuvre⁶⁹, qui, sans équivoque, laisserait entendre que le souci primordial de l'auteur est de plaire à ses juges afin d'en éviter les critiques : «Si vous tenez à [...] être applaudi et suivi longtemps, il faut leur expliquer *au préalable* le qui, le quoi, le où, le pourquoi, le comment et le quand...⁷⁰», «au préalable» renvoyant ici à un temps qui précéderait la lecture de l'œuvre elle-même. Un peu plus loin dans son texte, Janin va dénoncer cette pratique, qu'il associe surtout aux impératifs de l'enseignement :

«...il devrait être permis [...] de n'être pas forcé, à tout propos, de dire au lecteur : Ceci est rouge ou blanc, ou même encore de décomposer la couleur pour lui dire : Ceci est violet. Les chefs de l'école devraient aussi ne pas exiger que, lorsqu'on est en présence d'un monument, on sache, par exemple, le nombre des portes et fenêtres de l'édifice aussi exactement que le receveur de l'impôt direct⁷¹.»

C'est par une diaphore retardée que l'auteur va insinuer que, si cette soumission de l'auteur aux exigences de la tradition, est «une bonne précaution à prendre, un passeport qui peut lui être d'une grande utilité dans cette route si incertaine, si mal

⁶⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁹ Nous rappelons ici que le rôle traditionnel de la préface est avant tout de faire la défense de l'œuvre en exaltant l'utilité et la moralité : c'est la fonction du discours préfaciel auctorial depuis le Moyen âge.

⁷⁰ Jules Janin, *op. cit.*, p. 31. Souligné par nous.

⁷¹ *Ibid.*, p. 38.

entretenu, si *obscure*, de la faveur populaire⁷²», lui, en choisissant de rester «*obscur*», préfère, à la limite, risquer son avenir littéraire, une réputation auprès du public, que pactiser avec ses adversaires, se compromettre en se pliant à leurs demandes. Par ce parti-pris ne laisse-t-il pas d'ailleurs entendre que, si ce chemin «de la faveur populaire» est «obscur» et «mal entretenu», c'est la faute des critiques dont le rôle est justement d'entretenir la relation de l'auteur avec son public? C'est le recours à l'implication qui, cette fois, se chargera de montrer à la fois l'infériorité du rôle des critiques par rapport à celui du créateur (ils ne sont que les simples «entreteneurs» d'une relation, d'une dynamique dont la force génératrice est l'auteur, auquel incombe, de plus, la responsabilité ultime) et leur incompétence à exécuter même ce petit rôle subalterne qui les rend si hargneux. D'où découle que le lecteur aurait tort de se fier à l'interprétation du critique mais, surtout, que le texte de la préface devrait être lu comme une grande implication, étant donné que l'auteur, comme il l'a suffisamment laissé entendre, refuse les déclarations trop explicites, en confiant la force de sa parole au non-dit qui apparaît si l'on lit avec un peu d'effort.

Il est clair que la nervosité initiale de l'auteur a cédé la place à une attitude plus que simplement contestataire, à une attitude d'irrévérence, d'irrespect, voire de mépris, de dédain envers la Critique. Le mot final de Janin va nous en

⁷² *Ibid.*, p. 32. Souligné par nous.

convaincre : «la Critique ne pouvait pas m’embrasser autrement⁷³», dit-il, le verbe «pouvoir» nous invitant à déduire, d’une part, que c’était tout ce qu’elle savait faire et, d’autre part, que ce baiser n’était que le résultat longtemps anticipé par l’auteur qui a conditionné sa réaction, que, par conséquent, son but, dès le début, était de la provoquer pour qu’elle montre son vrai visage, un visage que l’auteur avait depuis longtemps démasqué. Il est à noter, à ce point, que si à la Critique revient le verbe «pouvoir», c’est le verbe «vouloir» qui va correspondre à la pratique de l’auteur : «..mon livre était non seulement une étude poétique que j’avais voulu faire, mais encore les mémoires exacts de ma jeunesse que j’avais voulu écrire⁷⁴»). De plus, apparemment exaspéré par l’hypocrisie du jeu de fausse civilité qu’il a lui même mis en place et qu’il a entretenu trop longtemps, l’auteur jettera son propre masque : à ses initiales réponses justificatives («pour m’excuser [...], je lui racontai...» ou «...si mon livre était, par malheur [...] une parodie malgré moi...») succéderont des ripostes cyniques, insolentes : «C’est le beau d’une préface, lui répondis-je effrontément⁷⁵.»)

Ce cynisme qui va couper court au dialogue engagé, laisse le dernier mot à l’auteur qui va boucler ce qu’il a commencé. Ce putsch sera traduit par un sarcasme mordant : ainsi, Janin va pousser à l’extrême la dégradation de son

⁷³ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 33-34.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 39.

personnage de «déesse capricieuse» en attaquant sa matérialité ainsi que – il ne s'en est pas privé jusqu'à présent – son genre, puisqu'il la qualifie de créature rongée physiquement⁷⁶. En ce sens, nous voyons que, plus la confiance de l'auteur s'affirme et plus la Critique rencontre d'obstacles, plus son discours reflète cet affermissement de ses positions. Mais, peut-être encore plus que l'ironie ou le sarcasme, c'est le chleuisme, «ironie tournée vers soi⁷⁷», qui met curieusement en valeur, avec plus de force, la confiance de l'auteur en lui-même, en prouvant qu'il est son pire cauchemar et que personne ne peut l'atteindre comme lui le peut, parce qu'il se connaît. D'autant plus qu'il choisit d'arrêter brusquement la discussion avec son interlocutrice, ne s'attendant, par conséquent, à aucune objection de sa part. Elle ne cherche plus à prolonger la rencontre, ni à la réécrire, ni à en amender le cours. On retrouve ici le chleuisme («...dans ma manière d'être isolé et d'écrire au hasard⁷⁸»), «moquerie [...] dont on fait soi-même les frais, mais en attendant de l'interlocuteur au moins un geste de protestation⁷⁹». Or, ce «geste de protestation» viendra d'une apocalypse de la part de l'auteur lui-même : «la Critique, dit-il, ne pouvait pas m'embrasser autrement»! Janin sous-entend qu'il a, en tant qu'auteur, le pouvoir, le don, de prévoir les réactions de ses juges; qu'il est prophète, mage et que, s'il choisit de

⁷⁶ «...en appliquant sur mon visage un visage d'un âge [...] et d'une fraîcheur très équivoques» (*ibid.*, p. 39).

⁷⁷ Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 111.

⁷⁸ Jules Janin, *op. cit.*, p. 39.

⁷⁹ Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 111.

faire des œuvres qui les choquent ou qui leur répugnent, il le fait consciemment. Il sait d'emblée si son livre sera embrassé ou rejeté par ses juges, parce qu'il connaît les critères sur lesquels ses adversaires vont fonder leur évaluation esthétique : ceux-ci sont d'ailleurs parfaitement prévisibles, comme leur représentante, la Critique. Sa consolation est que le lecteur aura compris ce qu'il fait et qu'il ne trahira pas, tel un critique, les intentions de l'auteur; qu'il ne colportera pas de fausses rumeurs le concernant ou concernant son œuvre; que ce sera lui qui aura des objections au chleuasme de l'auteur et qui s'exclamera que l'auteur n'a rien écrit «au hasard»! Qu'il ne parodie pas Hugo, mais qu'il rend hommage au poète en adoptant ses thèses. Que si son roman a surgi au centre de la controverse, c'est parce qu'il a, dès le début, cherché la controverse. Qu'il a lui-même obligé la Critique à prendre intérêt à son livre, qu'enfin il a été, il est et il sera le seul créateur.

iii) Théophile Gautier : la préface aux *Jeunes-France*

Cette souveraineté absolue de l'auteur, et surtout sa supériorité indéniable sur ses juges est un des thèmes de prédilection du discours préfaciel des auteurs romantiques et un solide argument à l'appui de leurs prétentions annexionnistes. S'ils veulent s'approprier le champ de la critique, c'est parce qu'en fondant la littérarité du métadiscours littéraire, ils s'arrogent le privilège d'en être les seuls détenteurs, ou du moins les détenteurs les plus légitimes. S'ils soutiennent que le domaine de la critique leur appartient au même titre que celui de la création, c'est justement parce qu'ils le conçoivent comme un autre lieu de création où eux seuls, maîtres de la matière littéraire, sont capables d'exceller en tant que connaisseurs de première main. Chacun d'entre eux va mobiliser des techniques différentes afin de faire ressortir sans équivoque cette souveraineté revendiquée et bien méritée. Nous avons vu, jusqu'ici, celles mises en place par Nodier et Janin. Dans un des textes les plus belliqueux de notre corpus, la préface-fleuve de *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier, l'expression de cette revendication impérieuse sera confiée à une argumentation *ad hominem*. Si la personnification de la Critique chez Janin provoque la virulence de ses attaques, elle réduit d'autant sa marge de manœuvre; l'approche de Gautier est moins théâtrale ou burlesque, mais n'en souligne pas moins l'urgence d'un bouleversement radical en matière d'évaluation esthétique. C'est justement l'exclusion ou la non appartenance des critiques institutionnalisés au champ du *faire* qui autorisera les persiflages de

Gautier et qui se chargera de justifier les revendications impérialistes des auteurs romantiques. Rapprochant cette exclusion d'une véritable condamnation, préférant assimiler le métier de critique à une triste réalité à laquelle se voient obligés de se réduire tous ceux pour qui la sphère de la création ne demeure qu'un rêve inatteignable, Gautier va, à maintes reprises, faire appel à un des arguments préférés du camp des écrivains romantiques :

«Une chose certaine et facile à démontrer à ceux qui pourraient en douter, c'est l'antipathie naturelle du critique contre le poète, de celui qui ne fait rien contre celui qui fait, du frelon contre l'abeille, du cheval hongre contre l'étalon. Vous ne vous faites pas critique qu'après qu'il est bien constaté à vos propres yeux que vous ne pouvez être poète¹.»

L'indignation du créateur contre ceux qui, n'ayant dans leur majorité pas connu les entraves de la création originale, s'érigent en juges pour prononcer des arrêts sans appel, ne sera pas dissimulée derrière de jolis mots et des formules courtoises : «Le critique qui n'a rien produit est un lâche²», s'exclame Gautier. La familiarité de sa parole, la cruauté des termes choisis pour tourner en dérision la pratique et l'attitude du camp adverse contraste, par exemple, avec la violence que détourne littérairement un V. Hugo. L'immédiateté des attaques de Gautier, son sarcasme, l'amertume de son humour s'inscrivent dans le cadre d'une stratégie argumentative particulière qui cherche avant tout à éviter de fonder la persuasion sur les préceptes des conventions traditionnelles. Il s'agit aussi de choquer tout en

¹ Théophile Gautier, «Préface», *Mademoiselle de Maupin*, *op. cit.*, p. 16.

² *Ibid.*, p. 17.

reflétant la sincérité, la spontanéité de sa parole, une parole qui, ne cherchant pas à être ménagée, favorise le contact avec le public, un public qui savoure avec délectation les injures du poète et qui se réjouit de prévoir les réactions de ceux que Gautier accable en les qualifiant de «vierges du feuilleton», d'«eunuques», de «lâches», de «sots», de «barbouilleurs ignorants», d'«imbéciles», de «crétins», de «corbeaux» prêts à attaquer et à mettre à mort tout ce qui équivaut à un renouveau littéraire. La figure de l'eunuque sera particulièrement exploitée par Gautier qui saura, comme Janin, renverser la hiérarchie dominant/dominé : ainsi, de victime de la critique, il deviendra celui qui éprouve de la pitié pour ses juges :

«Je plains de tout mon cœur le pauvre eunuque obligé d'assister aux ébats du grand-seigneur [...]. Il doit être bien embarrassé de sa contenance. Il en est de même pour le critique qui voit le poète se promener dans le jardin de la poésie avec ses neuf belles odalisques, et s'ébattre paresseusement à l'ombre de grands lauriers verts. Il est bien difficile qu'il ne ramasse pas les pierres du grand chemin pour les lui jeter et le blesser derrière son mur, s'il est assez adroit pour cela³.»

Nous reconnaissons volontiers la partialité, le caractère émotionnel du discours de Gautier qui le conduisent très souvent à des aphorismes et à des généralisations arbitraires. Toutefois, nous ne sommes pas d'accord avec Georges Matoré qui insiste sur le «désordre avec lequel Gautier exprime ses idées⁴», pour soutenir que la préface de *Mademoiselle de Maupin* «ne fait pas appel à l'art de

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ Georges Matoré, «Introduction», *ibid.*, p. lxxiii.

persuader, mais à celui de plaire, d'amuser⁵» et que, soumise à une lecture critique, elle étonne par le manque de liens logiques entre les idées. Il va sans dire que le souci mercantile n'était pas négligé par Gautier, mais nous pensons aussi que le fait que l'art de convaincre ne passe pas, pour lui, par les méthodes de persuasion traditionnelles, n'équivaut pas exclusivement à la simple volonté de l'auteur de donner libre cours à sa colère, de poursuivre la vendetta, bref de venger son amour-propre blessé dans un geste très ponctuel : il s'agit en même temps d'explorer de nouvelles stratégies persuasives, fondées plus sur l'affectif que sur le rationnel. Il s'agit également de faire de sa préface une véritable propédeutique à la lecture de son œuvre. Une telle lecture de la préface serait mieux en mesure, nous semble-t-il, de rendre compte des intentions de Gautier et elle conviendrait mieux à ses préoccupations esthétiques, d'autant plus que son parcours en tant que critique littéraire et critique d'art reflète sans ambiguïté le respect profond de l'auteur pour la critique. «Si jamais critique d'art fut lu, écouté, et courtoisé, souligne Marie-Hélène Girard, ce fut bien Théophile Gautier⁶.» Girard insiste sur l'enthousiasme des articles de Gautier, l'indulgence de ses jugements, la finesse et la perspicacité de ses analyses, l'honnêteté, le désintéressement et la relativité de son point de vue, qui sont exemplaires d'une critique bienveillante, d'une critique des beautés qui, sans décourager le créateur dont l'œuvre a manqué son but, suggère discrètement des corrections. Dans ce

⁵ *Ibid.*, p. lxxiii.

⁶ Marie-Hélène Girard, «Présentation», Théophile Gautier, *Critique d'art : extraits des salons (1833-1872)*, «Écrits sur l'art», Paris, Séguier, 1994, p. 9.

sens, il nous semble prudent de ne pas adopter le positionnement de G. Matoré en ce qui concerne cet aspect particulier de l'argumentation de Gautier dans sa préface à *Mademoiselle de Maupin*. Cela étant dit, la préface de *Mademoiselle de Maupin* a été maintes fois étudiée⁷; nous préférons donc nous pencher sur un autre texte de Gautier, moins connu, peu analysé quant à lui, mais qui fait ressortir de façon plus complexe et dans un style particulièrement original les dimensions de la question qui nous préoccupe ici, à savoir la toute-puissance de l'auteur, sa souveraineté absolue dans le domaine de la création comme dans celui de la critique. Il s'agit de la préface de l'auteur aux *Jeunes-France*, rédigée en 1833.

L'ouverture de Gautier et celle de Charles Nodier dans la préface de *la Fée aux Miettes* s'apparentent toutes deux dans la mesure où elles s'adressent directement, sur un ton commun aux préfaces des auteurs romantiques, et ce dès les premiers mots, au lectorat. Si, pour Nodier, le lecteur est d'abord un «ami», qu'il le veuille ou non, Gautier, lui, reste plus solennel et n'atteint pas, malgré le possessif et les adjectifs («mon cher monsieur» et «ma belle dame⁸»), le degré

⁷ Mentionnons à titre d'exemple D. Bouverot, «Explications pour un texte : Théophile Gautier, préface de *Mademoiselle de Maupin*, *Le français moderne*, vol. 41, 1973, p. 256-267 ; Alain Vaillant, (dir.), «Arts poétiques, préfaces et manifestes : la légitimation de l'écriture par le savoir au XIX^e siècle», *Ecrire/Savoir. Littérature et connaissances à l'époque moderne*, «Lieux littéraires», Saint-Etienne, Éditions Printer, 1996, p. 205-227; Burnett, D. G., «Sexual rhetoric and personal identity in Gautier's Préface to *Mademoiselle de Maupin*», *Manifestoes and movements*, Columbia, South Carolina, University of South Carolina, College of Humanities and Social Sciences, Dept. of Foreign Languages & Literatures, French Literature Series, vol. VII, 1980, p. 38-45 ; S. Zenkine, «*Mademoiselle de Maupin* : éducation et histoire», *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, vol. 16, 1994, p. 81-97, etc.

⁸ Théophile Gautier, «Préface», *Jeunes-France : romans goguenards*, introduction et notes par René Jasinski, «Nouvelle bibliothèque romantique», Paris, Flammarion, 1974 [1833], p. 23.

d'intimité ou de complicité construit par Nodier. De plus, contrairement à Nodier qui fait mine de se mettre au service de son lecteur⁹, Gautier prend le parti d'une présentation frontale et valeureuse : «je n'ai pas la moindre envie de vous demander pardon¹⁰». Cette stratégie autorise Gautier à s'incarner en une figure d'autorité qui sait mieux que le lecteur ou que la lectrice ce qui est bon pour eux («pour l'honneur de votre esprit et de votre jugement¹¹»). Il procède même plus avant, au-delà de ce qu'un professeur normalement constitué ne s'aventure ni à espérer ni, de surcroît, à réclamer, jusqu'à la revendication d'une gratitude, non seulement due mais fatale. Fatale, elle l'est en effet, puisqu'elle s'inscrit contre le penchant le mieux partagé du monde, celui du moindre effort et que Gautier a l'intelligence de ne pas sous-estimer («vous conviendrez, si récalcitrant que vous soyez, que ce n'est pas une *mince obligation* que vous m'en devez avoir¹²»). Voici donc la «fatuité¹³» revue et l'amour-propre rendu à sa triste réalité : que ce dernier n'est qu'un prétexte lorsque surgit le spectre de l'effort. Tous ceux qui se croient trop bons pour lire la préface reculent lorsque s'avance l'œuvre¹⁴, comme de bons étudiants avides de Cliffs Notes.

⁹ «... le plaisir de faire quelque chose pour vous» (Charles Nodier, *op. cit.*, p. 9). Curieusement, Nodier ne semble pas avoir de lectrice.

¹⁰ Théophile Gautier, «Préface», *Jeunes-France*, *op. cit.*, p. 23.

¹¹ *Ibid.*, p. 23.

¹² *Ibid.*, p. 23. Souligné par nous.

¹³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴ De même est-il plus aisé de lire «une table» ou des morceaux de choix que le morceau en entier. Et voilà comment on se fait des amis. Gautier, parce qu'il connaît et joue sur ce travers commun,

Car «il est plus agréable de faire un roman que de le lire¹⁵». Il ne s'agit pourtant pas d'opposer le lecteur à l'auteur, lesquels exerceraient des pratiques antagonistes. Même s'il semble reconnaître qu'aucune lecture n'est en soi facile, Gautier montrera qu'aucune création n'est en elle-même abordable, surtout si l'approche est faite par un novice ou un coureur, et que, si le livre se laisse accoster sans trop de façon, il n'en est pas de même pour la création. La problématique se comprend en fait sous cet aspect, si l'on accorde ce que permet la phrase (le rapprochement des termes : faire-fiction / lire-réalité) : vers quelle création oriente une lecture qui ne tolère pas une part de passage à l'acte ou quel passage à l'acte permet une lecture-fiction? Mais quel est ce lecteur qui fabrique la fiction? Il semble que ce ne soit pas l'auteur, qui connaît d'avance et «par cœur» ce que renferme le livre. Il ne se laisse plus émoustiller par l'imprévu d'une nouvelle couverture. S'agit-il dès lors de lecteurs dont c'est la profession, qui, comme Nisard, déclarent en être et passent «plus de soin à lire que les auteurs à faire¹⁶»? La problématique se relit donc sous le mode polémique que nous connaissons : quelle critique permet d'élaborer la lecture d'une œuvre qui méconnaît celle-ci? Quelle critique peut produire un lecteur qui se laisserait

s'est allié au lectorat plus sûrement que Nodier ne le fait. Il projette son lecteur et sa lectrice dans un monde où l'œuvre, considérée comme un «remplissage obligé», abusif, n'est plus ; où, s'il n'est question pour faire de la littérature que de faire preuve d'imagination (qui en est dépourvu ?), la table et la préface suffiraient. En outre, si c'était là son propos, Gautier trouverait ici les prémisses d'une réflexion sur la réception, mais son propos est ailleurs : sa réflexion concerne la préface, comme le laisse à penser cette référence aux «deux ou trois contes plus ou moins fantastiques» qui nous semblent renvoyer aux auteurs préoccupés par ce genre (dont Nodier), Gautier suggérant ainsi que ce qui est intéressant chez eux est situé dans leur préface.

¹⁵ Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 24.

¹⁶ Désiré Nisard, «Avant-propos», *Essais sur l'école romantique*, «Bibliothèque contemporaine», Paris, C. Lévy, Ancienne maison M. Lévy Frères, 1891 [1833], p. 159.

berner sur l'œuvre et sur son intérêt parce qu'il se laisserait bernier par la tentation de faire à son tour? La question est déjà réglée puisqu'il s'agit certainement de remettre à sa place ce lecteur qui se croit avantagé et apte au point de faire œuvre.

Gautier se lance alors dans une démonstration qui va montrer combien ce lecteur a raison de vouloir passer à l'acte («je prétends vous convertir à mon système¹⁷») dont on sait qu'elle devra se retourner contre elle-même. Mais il faut accepter de suivre Gautier sur le terrain et le degré de compréhension qu'il choisit. Puisque lire fait partie de la réalité de tous les jours, il est juste que cela serve à opérer des économies («une précieuse économie de temps et de fatigue¹⁸»), et l'œuvre, en ce qu'elle n'est pas utile, tombe sous ce même couperet. Elle est négligeable et doit être négligée («je saute comme inutiles les feuillets intermédiaires¹⁹»). Dans la réalité, l'œuvre est avant tout un nombre de «feuillets», une quantité qu'il convient de réduire (la préface peut prétendre à occuper la «moitié du volume²⁰»). Dans cette affaire de quantité, il est plus rentable de s'approprier la préface («le germe²¹») et la table («le fruit²²»); dans cette affaire de rentabilité, il est nettement plus efficace de se diriger

¹⁷ Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 24.

¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹ *Ibid.*, p. 24.

²⁰ *Ibid.*, p. 23.

²¹ *Ibid.*, p. 24.

²² *Ibid.*, p. 24. On remarque le vocabulaire à connotation religieuse qui augmentera le contraste de la comparaison suivante (livre/femme).

immédiatement vers ces endroits de synthèse («tout est là²³») qui garantissent une «érudition effroyable²⁴». L'oxymore est repris par l'emploi du consécutif «je ferais honte²⁵», accentué par le mode conditionnel qui tasse le second degré : effectivement «honteux» le savant dont le savoir reposerait sur des citations («Citez-moi quelque chose que je ne sache pas²⁶»). Cette «méthode» colle parfaitement à la réalité dont elle est née : aucune imagination n'est sollicitée dans ce genre de lecture, recommandée peut-être par les éditeurs («mon éditeur m'a dit [...] prétexte de faire une table²⁷») dont l'intérêt est commercial. Elle se doit d'être usée comme la chose productrice qu'elle est («pour peu que vous usiez de ma méthode, vous arriverez au même résultat²⁸»).

La transition s'opère aisément grâce à un rapport de contiguïté qui a fait ses preuves : la comparaison déclenchée par «il en est des livres comme des femmes²⁹» qui établit, grâce au chiasme, les deux catégories suivantes : les livres à préface, moins faciles, et ceux qui n'usent pas de ce recours si sensuel ; la femme devenant allégrement la «prostituée» pour des raisons commerciales, la

²³ *Ibid.*, p. 24.

²⁴ *Ibid.*, p. 24.

²⁵ *Ibid.*, p. 24.

²⁶ *Ibid.*, p. 24.

²⁷ *Ibid.*, p. 23.

²⁸ *Ibid.*, p. 24.

²⁹ *Ibid.*, p. 24.

comparaison, sous couvert du livre, permet un filage plus que trivial car, si le livre est mal mené, qu'en est-il de la femme qui coûta moins cher? Puis, la préface, par le miracle d'une contiguïté entendue, devient, sinon une jeune vierge («pudeur³⁰», «rougeur³¹», «demi aveux³²», «sopirs étouffés», «coquettes agaceries³³»), du moins une effeuilleuse («à dénouer sa ceinture et à délayer son corset³⁴»). Voilà donc cependant toute l'ambiguïté de son rôle. Sans elle, postule Gautier, le livre se prostitue. Mais ne serait-ce pas plutôt l'œuvre que la préface devance, comme les préliminaires l'acte, ce qui renverrait à la préface ce rôle de prostituée? Et la volupté vient de ce que l'œuvre est accompagnée («d'autant que la préface cache souvent derrière elle un livre [=une œuvre] grêle et chétif³⁵»). Si l'on reprend le but avoué de l'auteur, il s'agit en fait de repenser les vellétés de la préface qui est de toute façon mal mariée et par nature facile (si l'on suit l'analogie : «les unes se rendent tout de suite, les autres font une longue résistance ; mais tout finit toujours de même³⁶») ; vellétés que partagent ces lecteurs assidus qui voudraient s'en contenter comme de la seule réalité valable (et rentable). Mais la création à la base d'une préface n'est pas celle qui fait naître l'œuvre. Et ceux dont l'auteur a

³⁰ *Ibid.*, p. 25.

³¹ *Ibid.*, p. 25.

³² *Ibid.*, p. 25.

³³ *Ibid.*, p. 25.

³⁴ *Ibid.*, p. 25.

³⁵ *Ibid.*, p. 25.

³⁶ *Ibid.*, p. 24.

feint de partager l'avis, qui voulaient la voir «[tenir] la moitié du volume³⁷» sont des clients louches dont il convient de mesurer les paroles.

Se posent ensuite ces questions que l'ambiguïté soulève et qui renvoient aux termes mêmes : la préface est-elle rejetée en dehors du livre même? Est-elle supérieure à l'œuvre qu'elle précède ou n'est-elle qu'un faire-valoir? Fait-elle partie du livre qu'elle inaugure ou doit-elle se tenir seule à l'extérieur? Si l'on reprend les affirmations précédentes, il y a de quoi parier que la préface est un lieu idéal en ce qu'elle précède l'œuvre et en ce qu'elle surmonte les obstacles avant même que le lecteur ait eu à les rencontrer. Elle est ce qu'il y a de meilleur finalement, parce qu'elle est rédigée après («c'est le post-scriptum³⁸»), et qu'elle est consommée avant («qui vous épargnent la peine de parcourir une longue enfilade de chapitres³⁹»), parce que son potentiel est décuplé de par son ambiguïté même («qui contiennent un volume en quelques pages⁴⁰»).

Mais il ne faut pas oublier les images passées : si l'on conjugue l'avertissement qui sépare le livre de la préface à l'excommuniée qu'est la prostituée, il va sans dire que toute tentation d'«user» ou d'«abuser» de la préface comme substitut à l'œuvre devient un péché mortel. C'est le penchant de

³⁷ *Ibid.*, p. 23.

³⁸ *Ibid.*, p. 25.

³⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 25.

la préface : après avoir attiré et séduit le lecteur, elle le ravit en livrant l'œuvre à la lecture, mais une lecture résumée, vive mais tronquée, qui ne peut pas rendre compte de la littérarité de l'œuvre, même si elle peut en discuter. Ce penchant répond au mercantilisme qui brade et trompe («ma préface ne ressemble en rien à ses sœurs les autres préfaces⁴¹»), qui n'a de raison que dans la consommation et le profit⁴². Les faux-semblants, dénoncés ici par Gautier, sont légions :

- La méthode qui fait croire qu'on a lu alors qu'on s'est arrêté au paratexte⁴³
- Le passage à l'acte, dont on ne sait s'il arrivera un jour («vous pouvez ne pas lire le reste»). Qui se laisserait cependant émoustiller sans espérer aller jusqu'au bout ?
- L'amateur de littérature qui s'en paye et en consomme
- L'auteur de préface qui prétend connaître la littérature sans connaître les œuvres
- Les préfaces interchangeables qui suggèrent *a contrario* l'unicité de l'œuvre et pourtant la fiction a besoin de la préface (même si ce besoin paraît *a priori* commandité par les marchands de livres) pour pallier ce qu'elle manquât (à

⁴¹ *Ibid.*, p. 25.

⁴² Cette ligne d'attaque préoccupe aussi particulièrement Lassailly, mais en ce qui concerne l'œuvre seulement.

⁴³ Cette méthode est aussitôt mise en pratique par l'auteur qui cite Othello de façon fort élaborée : «...à bas, prostituée». On remarque que cette méthode fonctionne parce que l'œuvre est connue, fait partie du fond commun de culture générale ; bref, on connaît les personnages, vaguement l'histoire, sans avoir jamais lu l'œuvre au complet. L'ironie, évidemment, s'impose de la même manière car l'on sait que Desdémone n'est coupable de rien. Le délire du Maure reflète celui qui saisit le lecteur/critique qui croit avoir compris sans avoir lu, celui qui consomme de la littérature.

savoir : émettre une «idée⁴⁴», développer un «mythe⁴⁵», une «allégorie⁴⁶», créer une «nouvelle religion⁴⁷», une «poétique⁴⁸»). C'est qu'elle ne peut pas tout ce que, de son côté, peut la préface.

- La préface (donc) n'a plus besoin de se cantonner dans l'«apologie de [l']ouvrage⁴⁹».

Quel est donc le but d'une préface ? Elle s'opposerait à l'œuvre comme «les mots et les idées⁵⁰» s'opposeraient aux «phrases et [aux] formes⁵¹». Elle serait l'argument d'une nouvelle religion, d'une théorie littéraire novatrice, et l'œuvre serait l'exemple. Elle serait l'avocate d'une œuvre délictueuse dont elle n'aurait plus à promouvoir l'existence mais à assurer la défense. Elle aurait des objectifs indépendants de l'œuvre, elle lui serait suffisamment étrangère pour exister en dehors d'elle ; elle serait un discours à part entière, certes plus complet et plus adapté aux exigences de la réalité (consommation et «profit»). Elle serait un discours belliqueux capable de rivaliser, puis de provoquer et de renverser

⁴⁴ Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁵¹ *Ibid.*, p. 24.

l'œuvre. Si elle cessait l'apologie et visait ses propres fins, elle deviendrait critique, aux mains des lecteurs/critiques. Pourtant, afin de répondre à la problématique, Gautier va passer à l'acte à travers l'apologue et conduire, dans la suite de la préface, une démonstration qui vise à rétablir, de manière performative, l'auteur comme unique créateur.

Pour être efficace, peut-être sur le modèle de la parabole, Gautier s'engage dans une conversation mondaine :

«Seulement je profite de l'occasion pour causer avec vous, je fais comme ces bavards impitoyables qui vous prennent par un bouton de votre habit, monsieur; par le bout de votre gant blanc, madame, et vous acculent dans un coin du salon pour se dégorger de toutes les balivernes qu'ils ont amassées pendant un quart d'heure de silence⁵².»

Tout son récit est vraisemblable puisqu'il s'agit de sa «biographie⁵³». Le pacte qui l'accompagne est à l'aune de l'exergue qui ouvre la préface : «il n'y aura pas plus de mensonges que dans tout autre... ni moins⁵⁴». Une suite d'anecdotes vraisemblables (même dans l'anticipation, car elle reste basée sur des prémisses

⁵² *Ibid.*, p. 25.

⁵³ «Je m'en vais donc me raconter à vous de point en point, et vous faire moi-même ma biographie» (*ibid.*, p. 26).

⁵⁴ *Ibid.*, p. 26.

fixés avant⁵⁵) s'enchaîne. Gautier ne prétend jamais construire quelques raisonnements soit en pyramide soit en spirale ascendante ou descendante. Ses circonvolutions («tout finit toujours de même...par la fin⁵⁶») rappellent celles de Dante ; il revient sans cesse de l'enfer où il a été chercher les vers et la prose. Aucun souci pédagogique ne le tourmente, car il s'est acoquiné aux mondanités pour ne pas tomber plus bas. Ceux qui prétendront donner une sorte de cours ou d'enseignement relatif à l'ouvrage qui suit, seront certainement incapables de faire ensuite acte de critique, leur quête ne pouvant aboutir. Cependant ils auront lu la préface et seront tentés de poursuivre les mondanités à travers la lecture de l'œuvre. Gautier sait saisir l'occasion et transformer un lecteur trop fat – puisqu'il s'estimait capable d'entrer dans le champ du faire, de critiquer – en un récepteur tout ouïe. Ce lecteur égaré redevient le lecteur attentif, réceptif auquel un auteur de métier est heureux de raconter son roman. La victoire, même si elle ne repose pas sur la destruction d'une théorie adverse par l'élaboration d'une théorie artiste, est assurée : l'auteur est maître du champ de la littérature qu'il peut blasphémer⁵⁷, déchoir, ostraciser, puis tourner, faisant d'un artisanat incomparable un art subtil : «Personne ne me résistera : j'aurai mille scélératesses charmantes et inédites,

⁵⁵ C'est le cas ici : «Votre femme elle-même, mon cher lecteur, votre maîtresse, si vous avez l'une ou l'autre, ou mêmes les deux, ne pourront s'empêcher de dire en joignant les mains : pauvre jeune homme!» (p. 35) repose sur «tout finit toujours de même... » (*ibid.*, p. 24).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁷ «Au diable les vers, au diable la prose!» (*ibid.*, p. 35).

mille roueries si machiavéliques, je serai si fatal et si vague, j'aurai l'air si ange déchu, si volcan, si échevelé, qu'il n'y aura pas moyen de ne pas se rendre⁵⁸.»

C'est le caractère tout puissant de l'auteur qui procure ici la caution du divin nécessaire à transformer cette promesse ou prévision (accumulation de futurs) en prophétie : «mille» (employé deux fois de suite), la répétition du «si», enfin la régression qui ne garde que l'essentiel de l'être marqué par les auxiliaires : avoir, être et avoir l'air, le désir, l'état et le paraître évoquant les trois dimensions primitives auxquelles Gautier réduit l'homme. Il faut ajouter le destin scellé auquel Gautier voue la totalité de ses lecteurs, voire du monde : «personne» renvoie à «il n'y aura pas moyen» et «résistera» à «se rendre» ; ni lutte, ni sabotage, ni immolation, simplement l'entière et volontaire reddition. A noter aussi, le caractère violent apparent dans l'emploi des négatifs précités et des oxymores («scélératesses charmantes», «fatal»/«vague»), des images («ange déchu», «volcan», «échevelé») ainsi que dans le bouleversement syntaxique (apposition d'un adjectif derrière une apposition nominale : «ange déchu, volcan, échevelé») qui pousse la prophétie vers la malédiction. L'imminence de la catastrophe est illustrée alors par la répétition des «si» qui évoque le bruit d'une bombe à retardement. La damnation promise est due : «Vous verrez! vous verrez⁵⁹!» poursuit-il, rappelant qu'il s'agit là d'une fable («d'un amour à l'autre,

⁵⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 35.

je vous écrirai pour me reposer de belles histoires [...] auprès desquelles Antony sera tout-à-fait enfantin et *Florian*⁶⁰»). La morale est claire : l'auteur parvient toujours à ses fins.

Par cette démonstration, Gautier investit l'auteur de l'autorité nécessaire pour fonder une critique artiste. Si orgasme⁶¹ il y a, il ne peut pas se réaliser sans la prise en compte du travail de l'encodeur, l'auteur qui palpe non ces «idées» et ces «mots» qui paraissent contenter le lectorat non averti, mais les «phrases» et les «formes» qui constituent le socle esthétique tant de l'œuvre que de la préface, de l'écriture littéraire, autrement dit le style. Si l'œuvre est indéniablement soumise à de tels critères, l'exigence est la même pour la préface. Elle est création au même titre que l'œuvre, elle constitue une œuvre, et se voit pourvue d'un exergue, comme l'œuvre. Reprenons l'exergue tiré du *Festin de Pierre* :

« Je te dis toujours la même chose, parce que c'est toujours la même chose ; et si ce n'était pas toujours la même chose, je ne te dirais pas toujours la même chose⁶². »

On imagine facilement la problématique dégagée par un tel choix de citation : le sens naît de la chose, il est travail de la chose, un travail de la forme, évolutif et avant tout stylistique.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 35. Souligné par nous.

⁶¹ C'est à l'apothéose de la jouissance que renvoie le registre érotique mobilisé ici par Gautier.

⁶² *Ibid.*, p. 23.

Si Gautier excelle dans les mondanités, Lassailly, lui, adopte un angle d'attaque différent, conforme aux problématiques de la littérature dite «frénétique». C'est l'expérimentation, loin des salons, qui retient son attention et son talent. Réceptif aux thèses de ses collègues, il n'hésite pas à entrer dans la bataille et à prendre à bras le corps la matière qui l'intéresse. Le style est chez lui conçu sur le fil du rasoir, la forme s'affole. Bien qu'il soit classé par l'histoire littéraire comme un des «petits» du Romantisme, son engagement pour la littérature n'est pas négligeable, comme le montre la démarche qu'il entreprend dans cet unique exemple de son écriture, les *Roueries de Trialph*.

iv) Charles Lassailly : la préface aux *Roueries de Trialph*

«Cours, mon cheval, cours...éloigne-toi...sois fougueux!...que rien ne t'arrête!...va loin...va toujours!... [...] – Les élans de ton galop rapide répondent aux battements pressés de mon coeur [...]; – Cours, mon cheval, cours plus vite encore... – Le vent hérisse ta longue crinière, comme le souffle inconnu qui passe sur ma haine échevelée [...] – Que rien ne t'arrête!...va loin!...va toujours!... – Cours, mon cheval, cours, vole, ... soulève des tourbillons de poussière, ... devance le vent; [...] Je vous aime, ô mon cheval, ô ma vengeance!...¹»

Ce court extrait du chapitre XIX du roman de Charles Lassailly intitulé *Les roueries de Trialph*, notre contemporain avant son suicide est sans aucun doute représentatif de la «conduite²» de son auteur, de l'«imagination frénétique³» du jeune bousingo, cristallisée dans le comportement de son protagoniste. «Au hasard de sa marche, écrit Lucien Scheler, il (Triumph) découvre [...] les intérêts sordides de la maîtresse, la fourberie de l'ami, l'humiliation de l'amour dans les liens du mariage. Il frappe alors à coups redoublés : l'insolence, le sarcasme, la cruauté, sont ses armes⁴.» Triumph est incontestablement un digne représentant des héros de la littérature dite «frénétique», qui a connu son âge d'or dans la première moitié du XIX^e siècle et qui a voulu, poussant à l'extrême les effets libérateurs du déchaînement passionnel, s'imposer comme l'apothéose de la singularité du

¹ Charles Lassailly, *Les roueries de Trialph*, op. cit.

² Armand Hoog, «La révolte métaphysique et religieuse des petits romantiques», Francis Dumont, *Les petits romantiques français*, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1949, p. 13.

³ Pierre-Georges Castex, «Frénésie romantique», *ibid.*, p. 32.

⁴ Lucien Scheler, «Charles Lassailly», *ibid.*, p. 151.

génie. Ainsi, pour des écrivains qui, comme Lassailly et Borel, ont voulu exploiter le potentiel littéraire d'une nouvelle réalité sociétale⁵, il s'agissait d'explorer les fantasmes les plus exubérants, la ferveur des passions les plus destructrices. Abandonné tantôt à la fièvre de ses hallucinations cauchemaresques, tantôt à la fièvre de sa rage ou au délire de sa déception, le héros frénétique découvre la force transformatrice qui émane de l'intensité de ses passions, les délices que fait naître l'outrance de ses aspirations et de ses rêves, émancipation suprême de son individualité et, de par là, justification en soi de ses excès. Fasciné par l'aberration de ses obsessions mais surtout par le plaisir qu'il éprouve à s'y adonner sans aucune restriction et sans que le moindre remords ne le poursuive, séduit par sa propre bestialité, par l'horreur que sème sa cruauté, le protagoniste frénétique jouit de tous ses sens de ce rôle privilégié qu'il s'est lui-même attribué contre le bon sens et contre les lois divines ou les codes humains. Le comportement marginal devient, pour lui, la norme, le condamnable devient la loi, le Mal remplace le Bien, l'Homme remplace Dieu, et le créateur abuse de son génie pour transcender les règles existantes et imposer les siennes. C'est justement cette volonté acharnée de renversement des hiérarchies établies, d'annulation arbitraire des codes existants qui fait que l'exaltation démesurée des actes les plus interdits et les plus méprisables consacre, aux yeux du héros frénétique, l'individualité de sa démarche, l'unicité de son approche face à la menace de l'uniformisation, et

⁵ En marche depuis Sade.

couronne, aux yeux de l'auteur, la victoire ultime du génie sur le conformisme des règles classiques qui gardent l'imagination prisonnière de conventions séculaires.

Aurions-nous, toutefois, raison de conclure, à l'instar d'Armand Hoog, que l'authenticité de la démarche de l'auteur se reflète presque exclusivement dans l'invention de cette conduite particulière? Que sa seule arme, ou du moins son arme la plus efficace, serait ce comportement saugrenu qui provoque non seulement la «sagesse classique⁶», mais aussi l'orthodoxie de la thématique exploitée par les «officiels du romantisme⁷» pour traduire des préoccupations propres aux écrivains que la postérité a stigmatisés comme les «petits» de cette école, et que l'histoire littéraire française s'est dépêchée de marginaliser sans scrupule? Sans bien entendu minimiser l'importance de cette dimension centrale de l'esthétique des petits romantiques, devrions-nous considérer leurs préoccupations du langage comme secondaires? C'est ce que semble suggérer Hoog : en s'appuyant sur le mot de Philotée O'Neddy qui, à propos de lui-même et de ses amis dit : «Brigands de la pensée», Hoog souligne : «Il n'a pas dit : brigands du langage. C'est Hugo qui revendiquera ce brigandage-là⁸.» Ce positionnement de Hoog se reflète également dans le choix de la terminologie qu'il adopte : il préfère, pour décrire la pratique des petits romantiques, les termes

⁶ Pierre-Georges Castex, *op. cit.*, p. 29.

⁷ Armand Hoog, *op. cit.*, p. 13.

⁸ *Ibid.*, p. 13.

«expérience» ou «aventure» à celui d'«esthétique» qui impliquerait un effort de pérennité de la part de ces auteurs. Pourtant, est-ce que cela veut nécessairement dire que les petits romantiques aient été si absorbés par l'invention d'un nouveau dosage, d'une formule alambiquée que le travail de la forme est demeuré chez eux un impératif de moindre importance? La préface de Ch. Lassailly aux *Roueries de Trialph* montrera non seulement que ce travail formel ne reste nullement étranger chez ce représentant des «modestes écrivains» comme appelle Castex les petits romantiques⁹, mais aussi qu'il devient, à un certain degré, porteur de la pensée de l'auteur, révélateur de son esthétique. Donnons la parole à Lassailly lui-même : «Mon cher lecteur, écoutez-moi, et retenez ceci : avant de commencer son poème, il est bon que l'artiste en prépare les effets par un morceau d'ouverture¹⁰.» En terminant ainsi sa préface, après trente pages d'une délirante logorrhée où les idées semblent se succéder de façon inconséquente, où la disposition typographique même contribue à renforcer cet effet (le commencement de chaque nouveau paragraphe, bien détaché du précédent par de longs espaces et une ligne de séparation, indique le passage à un nouveau sujet, bien distinct à la fois de celui qui précède et de celui qui suit), où les idées se mêlent constamment sans cohérence pour donner l'impression d'une pensée décousue, fruit d'un esprit sinon dérangé au moins fort hésitant et peu sûr du comportement qu'il veut adopter (l'auteur passe, par exemple, avec une facilité étonnante, de la confession

⁹ Pierre-Georges Castex, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰ Charles Lassailly, «Préface», *op. cit.*, p. xxxii.

la plus intime à la dissertation sur l'état politique et social de son époque, de l'injure à la supplication, d'une prétention à faire l'éducation de son lecteur à la condamnation de toute forme de leçon, d'un besoin de justifier ses choix au refus total de toute démarche explicative, d'une réflexion nuancée à l'aphorisme le plus tranchant, etc..), l'auteur nous invite, sur un ton non moins ambigu, à prendre au sérieux un texte qui se veut presque aussi «frénétiquement» rédigé que l'œuvre qu'il accompagne et qu'il est censé éclairer. Autrement dit, en appliquant dans un texte postérieur à l'œuvre (donc écrit avec le calme d'une relative distance, malgré les assurances de son auteur que la préface précède chronologiquement la rédaction du roman, affirmation cohérente avec la littérature qu'il pratique) et dans un lieu qui, pour être contigu au lieu de la création, ne lui appartient pas, les mêmes ressorts que dans son roman, l'auteur nous invite à ne pas nous précipiter à prendre sa réflexion à la légère ni à jeter notre anathème sur son œuvre sans avoir auparavant fait l'effort de saisir les réflexes qui la régissent, sans avoir auparavant tenté sinon d'apprécier, au moins de reconnaître le sérieux de ses intentions et de ses inquiétudes esthétiques. Or, c'est son discours préfaciel critique qui se charge de mettre en acte l'esthétique de l'auteur; il devient ainsi une sorte d'exposé théorique – peu commun, il est vrai –, une sorte de manifeste de la littérature frénétique, censé jeter de la lumière sur la pratique qui suit.

Ce faisant, Lassailly va proposer sa propre définition de l'acte critique, sa réflexion tournant surtout autour de la problématique de la réception d'une œuvre

qui, comme la sienne, se donne comme but de choquer même les milieux littéraires les moins conservateurs en se proposant de les balancer dans des voies inexplorées, bref une œuvre qui cherche à inaugurer une nouvelle esthétique, susceptible de provoquer, pour dire le moindre, de réveiller le lectorat par son caractère inédit. Ce sera en définissant ses propres critères de lecture que Lassailly fustigera ceux des critiques institutionnalisés, qu'il ne manquera pas de différencier du reste de ses lecteurs en leur attribuant le surnom péjoratif de «juges», les excluant de la sorte de son public averti, de la foule de ses dévôts, les marginalisant en signe de protestation et de vengeance pour la marginalisation imminente qu'il subira d'eux. Comme c'est le cas dans les préfaces que nous avons jusqu'ici étudiées, et comme ce sera invariablement le cas dans tous les textes de notre corpus, la prolepse, doublée ici d'une nuance prophétique que la postérité ne va pas démentir, se chargera de refléter la méfiance visionnaire de l'auteur qui peut facilement prévoir la réaction de ses «juges» et y réagir en les attaquant avant même d'en avoir subi l'attaque, en les victimisant avant de devenir lui-même leur victime. C'est ce que montre sa prédiction : il sait que ceux-ci vont le gronder par principe, comme le laisse entendre l'auteur en les suppliant, dans un ton nettement ironique, de ne pas se dépêcher à jeter «*d'avance* [...] une condamnation homicide à la tête du poème de (s)a fabrique¹¹».

¹¹ *Ibid.*, p. xi-xii. C'est nous qui soulignons. Nous nous rappellerons également la préface de J. Janin : «*A peine* sorti de ma retraite, mon livre à la main, j'ai rencontré tout à coup la Critique [qui] *dès le premier abord* [...] a été impitoyable à mon égard» (Jules Janin, *op. cit.*, p. 32). Nous soulignons.

Cependant, de la même façon que la trahison devient, pour Trialph, l'excuse de son déchaînement passionnel, la justification de sa révolte contre les forces tyranniques qui l'oppriment, ce manquement va justifier l'hostilité de l'auteur envers ses juges, qui incarnent une autre forme de tyrannie, celle qui défend au génie de jouir de sa toute-puissance. L'auteur compte, donc, paradoxalement, sur cette trahison qu'il anticipe; il compte sur cet aveuglement volontaire de ses juges, qu'il peut prédire sans se tromper, sur leur entêtement agaçant de rester obstinément sourds à ses avertissements et obstinément opposés à l'accueil d'une œuvre qui refuse de se plier aux règles d'une thématique classique. Car ce sentiment de trahison et la déception qu'il suscite, qui, dans son œuvre, a été la force motrice, voire la justification de la cruauté des actes du protagoniste et de sa révolte plus générale contre les fondements de la société – autrement dit, le prétexte pour l'imposition d'une justice personnelle et, à travers elle, d'une nouvelle esthétique – va légitimer ici, dans le lieu de la préface cette fois, la rage de l'auteur pour ses juges, sa révolte contre les principes d'une critique traditionnelle, telle que les universitaires et critiques littéraires professionnels la pratiquent. C'est l'occasion du déchaînement des forces rhétoriques qui n'ont qu'un seul but : à travers la révolte de l'auteur frénétique, il s'agit de jeter les fondements pour une reconsidération de l'esthétique romantique. Puis, grâce à l'exploitation d'une thématique renouvelée, la révolte rhétorique du critique frénétique devra jeter les fondements pour la

reconsidération d'une pratique «croupi(e)¹²» dans les mains de ses représentants officiels. Comme, dans le lieu de la création, l'insuffisance de moyens, de réussites, de justesse justifie la nécessité d'adoption d'une nouvelle esthétique, mieux en mesure de refléter dans toute son ampleur et intensité l'agonie métaphysique de l'homme contemporain, l'inadéquation des critères de lecture adoptés par les représentants officiels de la critique explique la nécessité de l'intervention immédiate de l'auteur et la mise en place, de sa part, d'une nouvelle attitude face à la lecture de l'œuvre : tel sera le rôle du discours préfaciel. Comme dans l'œuvre, la trahison de la maîtresse donne le droit au protagoniste de se venger d'elle de la façon la plus «efficace», en prenant la justice dans ses propres mains et en jouant Dieu, celle des critiques sanctionnera le droit de l'auteur de recourir à des mesures aussi drastiques, susceptibles de traduire la gravité de la situation, le sérieux de ses intentions et, surtout, sa toute-puissance. Toutefois, cette puissance, cette passion dominatrice qui, dans le lieu de la création, se manifeste après la trahison, après que le protagoniste se soit rendu compte qu'il a été dupe de multiples événements, fera son apparition prématurément, dans le lieu de la préface : l'auteur passera à l'attaque avant même d'avoir goûté à celle de ses ennemis. Son hostilité ne sera donc pas ici seulement préventive, mais aussi une propédeutique à la compréhension de son esthétique. Sa vengeance, de prime abord injustifiée, sera ici la preuve ultime du refus de l'auteur d'être la victime des reproches de ses juges qu'il va victimiser le premier, en les asseyant sur le

¹² Victor Hugo, «Préface», *Odes et Ballades*, *op. cit.*, p. 711.

banc du coupable sans hésiter non plus à leur enlever tout droit de se défendre. Comme les critiques avec leur bout d'os, l'auteur prendra un plaisir pervers à les voir obligés d'accepter sans protestation son verdict qui ne sera autre qu'une «condamnation homicide¹³», cette fois imposée par l'auteur dans un lieu qui leur appartient. Cette «condamnation» sera l'humiliation qu'ils vont subir une fois que l'auteur aura démontré leur incompetence, une fois qu'il aura assumé lui-même le rôle du critique pour montrer à ses adversaires que de nouveaux besoins, une nouvelle réalité doivent entraîner des choix analogues. En d'autres mots, sa vengeance ne prendra fin qu'une fois qu'il aura renversé, conformément à la pratique des écrivains frénétiques, les rôles traditionnellement assignés au dominé et au dominateur, à la victime et à son oppresseur, à l'auteur et à son juge. C'est ce dernier qui va se soumettre à la volonté du poète, tandis que celui-ci jouira de sa pleine liberté : «nul n'aura mes os¹⁴», s'exclamera l'auteur dès l'ouverture de sa préface, annonçant ainsi le principe qui va guider toute sa réflexion et qui, comme nous allons le voir en détail lors de l'analyse du texte de la préface, sera la preuve ultime de son émancipation et de sa victoire.

C'est surtout à ce titre que le discours préfaciel de Lassailly nous intéresse ici. C'est parce que, dans un style qui est le sien, mais selon une pratique commune chez tous les auteurs qui font partie de notre corpus et qui consiste à

¹³ Charles Lassailly, *op. cit.*, p. xi.

¹⁴ *Ibid.*, p. vii.

éviter systématiquement toute défense explicite de leur œuvre, l'auteur nous prépare néanmoins méthodiquement à la lecture de son roman, telle que lui l'aurait souhaitée de la part de ses lecteurs. C'est aussi parce que son discours critique révèle que, sous les apparences d'un texte donnant l'impression d'être le délire d'un «fou¹⁵», sont cachées les inquiétudes esthétiques d'un «poète¹⁶» dont les aspirations dépassent de loin, semble-t-il, l'engagement que nécessiterait la tenue d'une simple «expérience» ou «aventure», en dépit d'une production peu abondante de sa part, qui lui a fatalement coûté une place plus prestigieuse dans le Panthéon de l'histoire littéraire française, mais surtout en dépit d'affirmations du type «Ma plume ne m'obéit guère : elle fait l'égoïste¹⁷», qui, en réalité, ne font que souligner la maîtrise qui est la sienne¹⁸. Enfin, c'est parce que la préface aux *Roueries de Trialph* est un texte polémique qui propose, à sa façon, l'occupation du champ de la critique par les artistes et qui, conformément aux visées de l'esthétique frénétique qui cherche avant tout à asseoir la souveraine liberté du génie à travers la provocation et l'imposition de la singularité du *moi* créateur, tente, à son tour, de faire ressortir l'originalité, la singularité de la démarche interprétative que l'auteur propose à son public. Nous allons donc lire le discours préfaciel de Charles Lassailly comme un cours original donné par l'auteur à ses lecteurs. Original parce que ce cours sera, comme nous allons le voir, situé aux

¹⁵ *Ibid.*, p. xii.

¹⁶ *Ibid.*, p. xii.

¹⁷ *Ibid.*, p. xxviii.

¹⁸ Il aura déjà affirmé : «je *permets* à ma plume de courir» (*ibid.*, p. xv). Souligné par nous.

antipodes d'un cours canonique ; parce qu'il se définira volontiers comme une anti-leçon, et parce que son auteur se présentera avec fierté comme l'anti-modèle du pédagogue classique. Le but de l'auteur sera ainsi de montrer, à travers l'adoption d'une méthode critique aussi hérétique que son esthétique, et qui choquerait même l'instructeur le moins conservateur, que la force d'un discours critique peut résider ailleurs que dans la réitération des qualités que la tradition exige de lui. Autrement dit, que sa construction selon un plan bien établi d'avance dont chaque partie se charge de refléter sans équivoque le parfait équilibre de la pensée, ou son univocité excluant d'emblée toute ambiguïté, ne sont pas des critères qui déterminent nécessairement la qualité du discours critique; que la cohérence, la clarté, l'ordre qui, normalement, assurent ou rassurent, peuvent, dans certains cas, s'avérer des facteurs plus nuisibles que profitables au contact privilégié de l'auteur avec le lecteur, à cette communication que l'auteur considère comme créatrice et qu'il ne conçoit pas en dehors de la participation active du lecteur¹⁹. Or, c'est dans une définition impliquant des sujets (sujet-auteur/sujet-lecteur) que va résider l'originalité de l'approche critique de notre auteur. Plus précisément, Lassailly va postuler que, pour être digne de sa mission pédagogique, le discours critique qui se propose d'orienter la lecture du public ne devrait pas se contenter d'exposer noir sur blanc les clefs, mais devrait les laisser chercher; il devrait de la sorte être une invitation sans cesse renouvelée au lecteur à s'investir personnellement dans le schéma de communication, à participer

¹⁹ Un message encodé n'est pas nécessairement clair.

activement au dialogue que l'auteur essaye d'établir et à ne pas rester spectateur passif d'un discours apersonnel, connu d'avance, indépendamment de tout effort de rencontre.

«Ce que j'écrirai ici, je n'en sais rien» : voilà laconiquement résumée la pratique de Lassailly qui, pour ne pas correspondre en réalité à ce qu'elle annonce, inaugure un type de critique susceptible de traduire les objectifs de l'auteur. Se heurtant, tout naturellement, à la pratique de ses «juges» qui, se voulant le plus objective et le plus juste possible, finit par élever un mur, par créer une distance entre le lecteur et l'auteur en aliénant le premier et en privant le second d'une collaboration importante, l'approche de l'auteur va se définir comme un acte aussi passionnel que l'acte d'écrire, comme une jouissance pure, comme une satisfaction presque sensuelle. C'est une confiance inconditionnelle que sollicite l'auteur, comme le laisse entendre Lassailly qui fait de la fonction phatique de son discours la fonction la plus importante, incitant ainsi son lecteur à ne pas cesser de le suivre, bien qu'il lui ait annoncé, sans hésiter, qu'il ne sait pas où il va le mener. Or, cette confiance qui, dans le lieu de la création se traduit par la motivation du lecteur, prêt à se laisser volontiers transporter dans l'univers de la fiction, si choquant, si pervers, si ambigu soit-il, se traduit, dans le lieu de la préface, par l'initiation du lecteur à un nouveau type de critique. La force de ce nouveau type de critique réside dans un travail stylistique original qui, en attribuant au travail de la forme le premier souci de l'auteur, exige implicitement

la participation active du lecteur au décodage de l'œuvre et, ce qui nous intéresse ici particulièrement, assimile la métaréflexion critique à une véritable forme de création.

Il est vrai que la préface aux *Roueries de Trialph* n'est ni un chef d'œuvre de la littérature française ni un texte qui, comme la préface aux *Orientales* ou celle de *Cromwell*, la préface de *Mademoiselle de Maupin* ou celle d'Émile Deschamps aux *Études françaises et étrangères* figurerait sur la liste des préfaces polémiques canoniques. C'est un texte aussi peu connu que le roman qu'il accompagne et aussi peu célèbre que son auteur. Toutefois, c'est peut-être un des discours critiques les plus inspirés de notre corpus, qui défend de façon singulière la supériorité de la critique artiste et qui reflète de façon originale les multiples enjeux que décline la polémique que nous étudions ici.

Examinons donc de plus près où réside l'originalité du discours critique de Lassailly, cette originalité demeurant, par conviction, le premier souci de l'auteur, celui qui va conditionner la particularité de son approche critique et qui va dicter sa conception de l'enseignant exceptionnellement doué. L'emploi d'un registre parfois étonnamment familier²⁰ révèle l'intention de l'auteur de s'inscrire dans un rapport amical, presque intime, avec son lecteur, rapport de camaraderie et de fraternité. Pourtant, pour ne pas être le rapport typique dominateur-dominé qui

²⁰ «Il se pond des gens ...» (Charles Lassailly, *op. cit.*, p. xvi) ; «Il est donc bien difficile à quelqu'un de se voir peuple....» (p. xiii), ou encore «Diable! l'ouvrage se vendra!» (p. vi).

accentue la distance censée séparer les deux mondes et dans lequel le dominé est guidé par la notion du devoir, Lassailly ne cherche pas à démolir cette relation hiérarchique qui veut que l'auteur soit le seul vrai détenteur de la vérité et le lecteur, celui qui devrait accepter sans protestation de suivre son «maître²¹» où que ce dernier veuille le conduire; il en modifie néanmoins les données, car il ne s'agit pas d'un voyage forcé. Le lecteur se voit engagé plus dans un *vouloir-faire* (plus précisément dans un *vouloir-lire*) que dans un *devoir-faire* : aux protestations possibles de ses lecteurs, l'auteur répondra qu'ils ne sont pas obligés de le lire : «Mon cher lecteur, ne me lisez pas...²²». Seul le fait, d'ailleurs, que le lecteur a le droit de protester vivement, en interrompant même brusquement le discours de la figure d'autorité qu'est l'auteur²³ (il s'attribue à lui-même le titre de «maître», et cela dans le double sens de celui qui maîtrise sa matière, et de celui chargé de distribuer les rôles dans l'échange) est révélateur de l'idée que se fait le jeune romancier de sa relation avec son public. Le rapprochement que Lassailly semble à tout prix chercher entre lui et son lectorat vise non seulement à rendre sa pensée plus accessible, mais surtout à gagner la confiance du lecteur qui, flatté par

²¹ *Ibid.*, p. xvii.

²² *Ibid.*, p. xxv. Dans la préface aux *Jeunes-France*, Gautier indique une restriction similaire : «c'est un piètre divertissement et [...] vous feriez bien d'en chercher un autre» (Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 31). Cependant son but n'est pas d'abandonner le lecteur, comme Lassailly qui sait que la peur de l'abandon est plus forte que la lassitude, mais de capter les conditions qui font de son lecteur le lecteur-type.

²³ Voici les paroles que Lassailly met dans la bouche de son lecteur : «Je m'ennuie de vos digressions. Allons plus vite. Le sujet, morbleu! le sujet! le drame! Hurra! hurra! hurra!» (p. xxiv), intervention qui, au lieu de susciter l'agacement de l'auteur, incite plutôt à un dialogue fécond, devient un prétexte d'échange au sein d'une philosophie pédagogique nettement en avance sur celle de son époque. Un peu plus loin, le lecteur dira : «...n'abusez jamais de la patience du public, croyez-moi.» (p. xxv).

le geste du «maître» de l'honorer de cette confiance, se voit prêt à embrasser plus facilement sa parole, éloignant ainsi tout rapport antagonistique ou toute méfiance qui seraient le réflexe à un enseignement qui se fait *ex cathedra* et qui laisse peu d'espace à un échange constructif.

L'emploi d'un registre familier qui vise à réduire, autant que possible, la distance entre les sujets communicants, n'est pas la seule technique qui contribue à cet effet. Plus précisément, l'intimité est également soulignée par le choix de l'auteur de s'ouvrir à son lecteur, de lui confier ses problèmes journaliers, sa routine, en l'invitant dans sa vie privée. En exposant, par exemple, avec franchise et sans les réserves de rigueur les contrariétés matérielles auxquelles il doit faire face quotidiennement et qui risquent de miner l'intégrité de son travail intellectuel, l'auteur cherche à établir un contact d'abord affectif et, seulement après, intellectuel avec son lecteur. Il émolit ainsi l'image d'un pédagogue constipé, inabordable et embarrassé d'abandonner la sécurité d'un rapport apersonnel pour risquer un contact plus chaleureux. Des confessions comme : «j'avais faim, et j'écrivais, le soir. J'écrivais encore le lendemain, s'il m'était resté assez de capitaux en poche pour prendre la tasse de café obligée...²⁴», «...je dois un terme entier, et le bois qui m'a chauffé, quand je me

²⁴ *Ibid.*, p. xii.

chauffais, cet hiver²⁵» ou encore : «Je suis malheureux!²⁶» non seulement sollicitent l'engagement affectif du public dans l'acte de lire, assurant du coup à la parole critique de l'auteur un accueil plutôt favorable, mais elles préparent aussi à la lecture de l'œuvre, qui requiert l'identification passionnelle du lecteur au déchaînement affectif du protagoniste pour se rendre compte de toute l'intensité du genre que l'auteur voulait exploiter. Cette nécessité impérieuse de l'identification du lecteur au personnage frénétique, qui correspondrait en quelque sorte à la légitimation du nouveau genre et qui traduirait sans équivoque le besoin d'explorer de nouvelles voies en matière de littérature, est renforcée par le dédoublement de l'auteur : «Après tout, ce sont mes mémoires que je signe. J'ai nom Trialph²⁷», dira Lassailly dans un effort pour mettre en condition son lecteur : car ce dernier, passablement ignorant du genre ou de l'esthétique auxquels l'auteur veut l'exposer, doit accepter d'ouvrir sa conscience et doit laisser aller ses réflexes de lectures antérieurs. Dans ce sens, l'emploi constant de la première personne, le *je* tout-puissant de l'auteur, signe de son implication totale, ne cède à aucun moment la place au *nous* ou au *il*, comme c'est le cas, par exemple, dans les préfaces de V. Hugo. Chez Hugo, l'emploi du *nous* est certes pédagogique, mais il est surtout consensuel, afin de convaincre le lecteur de rejoindre la ligne de pensée de l'auteur et de son groupe. Il représente une force autant qu'un atout

²⁵ *Ibid.*, p. xiii.

²⁶ *Ibid.*, p. xxvi.

²⁷ *Ibid.*, p. xi.

dans l'argumentation et dans l'enseignement. Les *Roueries de Trialph* s'ouvre, comme tant d'autres préfaces du corpus, par une mise en scène de l'auteur en discussion avec son lecteur. Lassailly, dans l'esprit qui est le sien, pousse la confrontation et propose un dialogue en style direct entre lui et son lecteur, soulignant d'entrée de jeu l'importance qu'accorde l'auteur à la voix de son «cher lecteur», à l'intervention et à la participation active de son récepteur dans le schéma de communication. En effet, l'envie du contact²⁸ est plus forte que la peur de l'instance réceptrice. Et quoi de plus stimulant, pour le récepteur, que cette preuve de confiance implicite dans ses capacités de lecteur, que l'auteur honore en daignant s'engager dans un vrai dialogue avec lui? Quoi de plus rassurant, enfin, pour les deux instances, que la création d'une ambiance de respect mutuel, qui à la fois garantira la tenue et l'authenticité de l'échange, et qui évitera la trahison de la pensée de l'émetteur²⁹ ?

Une fois ce rapport de complicité établi, l'auteur peut prendre des libertés auxquelles un pédagogue renoncerait. Ainsi, l'une des premières choses à remarquer est le désordre qui semble régir le texte de la préface. Ce désordre marque une rupture avec l'enseignement classique qui comprend comme un

²⁸ Nous l'avons déjà souligné : la fonction phatique est extrêmement développée dans ce texte.

²⁹ On va se rappeler comment la Critique a trahi Janin sans aucun scrupule.

devoir la clarté³⁰. En effet, le plan de l'exposé manque souvent de cohérence, les idées se succèdent parfois sans lien logique évident, le traitement de questions esthétiques cédant la place à des préoccupations d'ordre politique ou social («Dans la lutte actuelle entre les peuples et les rois, malheur à qui trace une ligne en faveur des maîtres contre les prolétaires...³¹»), les digressions et les reprises s'accumulant comme si l'auteur cherchait à agacer et à frustrer son public qui a du mal à suivre le fil de sa pensée, la concision cédant la place au verbiage³². Cependant, loin de traduire une quelconque incompétence de la part de l'auteur, ce choix trahit l'idée que se fait Lassailly à la fois d'un enseignant exceptionnel et d'un artiste de génie : c'est dans l'initiative d'exception et non dans le respect de l'alternative que s'engage le pédagogue (le critique) génial dont l'objectif est avant tout d'inaugurer une nouvelle pratique. Or, ce type de critique ne peut être autre que celui de l'artiste génial. Seul ce dernier peut évaluer les entraves et les dépasser. Comme nous l'avons déjà repéré, le «ma plume ne m'obéit guère» initial va céder la place au : «je permets à ma plume de courir» : de la place d'objet, l'auteur passe à celle du sujet qui a la maîtrise absolue de la situation, et c'est justement dans cette prise de pouvoir ou de responsabilité entière, fière parce qu'individuelle, que se révèle toute sa maîtrise; si elle n'ignore pas le désordre, elle le rend sublime.

³⁰ Cet impératif semble primordial aux yeux des pères des Belles Lettres («ce qui se conçoit bien s'énonce clairement») et se retrouve dans la fameuse règle des trois «c» : clarté, cohérence, concision.

³¹ Charles Lassailly, *op. cit.*, p. xxi.

³² «...apparemment je deviens enclin au parlage» (*ibid.*, p. xix).

Lassailly invite les artistes à suivre son exemple, à révolutionner le lieu de la préface en en faisant un lieu de création littéraire; il les incite à transformer les enjeux traditionnels de ce type de discours (préfaciel) par excellence critique, mais qui a très peu évolué depuis le Moyen-Age : «...ah! méprisables préfaciers, traduisez dans l'art un principe géant : concevez, créez, flûteurs à la douzaine!... Ou bien arrière! arrière!...³³» Il conseille aux écrivains de ne plus obéir aux principes d'une longue tradition de critique préfacielle qui exige de l'auteur de défendre ses moindres choix, de justifier la nécessité, l'utilité, voire la moralité de son œuvre³⁴ auprès de ses juges qui ne tardent pas à assumer le rôle des censeurs, si les conventions ne sont pas respectées à la lettre. Il les incite à ne plus voir le lieu de la préface comme un lieu de pure reprise, mais plutôt un lieu de création originale. Il les invite à explorer le potentiel littéraire de ce lieu, qui lui sert non seulement d'une vraie propédeutique à la lecture de son roman, mais aussi de deuxième œuvre, autarcique et autonome. Le choix des verbes utilisés («traduisez», «concevez», «créez»), explicite la toute-puissance, mise en jeu lorsque l'auteur assume son rôle et l'exerce; ces trois verbes englobent la pluridimensionnalité de l'acte de création (représenter à son image, avoir l'idée et diriger la forme). Il incombe à l'auteur de mettre en marche le processus et de procéder selon cette triade.

³³ *Ibid.*, p. xvi.

³⁴ «Ce que j'écrirai ne sera jamais d'un homme qui se jette à genoux pour vous prier de trouver bien qu'il se soit mis à picorer d'après ses rêves d'artiste. Nous ne voulons pas plus aujourd'hui des préfaces selon Boileau l'académicien, que de la monarchie selon Louis-le-Grand.» (*ibid.*, p. xvii-xviii).

Lue dans cette perspective, la préface de Lassailly défie sûrement la pertinence du caractère utile, tel qu'un discours préfaciel critique séculaire le comprend et le met en œuvre. Sans nullement nier l'importance de ce principe, il va en déplacer l'acception, pour le fonder sur de nouvelles bases, sur de nouveaux critères, conditionnés, à leur tour, par les grands bouleversements politiques et sociaux, auxquels la littérature, et plus généralement l'art, ne doit pas rester indifférente. «Dieu m'aidant, je passerai utile à mes contemporains³⁵» : ces paroles de Lassailly renvoient à sa propre contribution à l'édifice. Quelle sera donc cette contribution, sa marque qui va détacher son initiative de la foule des initiatives qui, dans cette première moitié du XIX^e siècle, inondent le domaine de la littérature? Qu'est-ce qui va consacrer son œuvre comme le produit d'un vrai «maître», digne de ce titre? Quelle est donc la contribution de notre jeune auteur frénétique à la polémique ambiante? Elle sera justement l'invention d'une nouvelle esthétique qui, pour être pleinement goûtée, aura d'abord besoin de l'appui des principes qui sont censés lui donner sa raison d'être. Or, ces principes sont non seulement énoncés, mais aussi mis en pratique, dans le discours préfaciel de Lassailly, un discours qui est pleinement conscient de son pouvoir, un discours qui sait qu'il ne pourra pas se réitérer lui-même³⁶, et qui cherche à fonder à tout prix ne serait-ce que des bases, avant que le siècle, méfiant des innovations, ne les rejette. La préface sert donc ici de lieu de réservoir, de lieu de conservation d'une

³⁵ *Ibid.*, p. xvii.

³⁶ «Une fois, une seule, écrit l'auteur, je vais ici dégorger mon talent de jeune homme» (*ibid.*, p. xvii).

nouvelle esthétique que peut-être les générations suivantes décideront un jour de revisiter, une fois passés les préjugés du moment. La préface devient aussi un lieu de prophétie : l'auteur y anticipe à la fois sa disparition définitive – *les Roueries de Trialph* ne mobiliseront pas la scène littéraire – et la galvanisation des futurs auteurs. Ce qui paraît très important chez Lassailly, c'est la place du lecteur, catalyseur probable de la galvanisation attendue. Voyons une dernière fois quels sont les critères que Lassailly met en place dans sa préface.

- L'engagement affectif du lecteur. Quel que soit le point de vue adopté, que l'on considère la préface comme une expérimentation, une aventure, une propédeutique, un cours, une œuvre originale, un manifeste, une diatribe, une occasion de protester avec tout le talent dont on est pourvu, l'adhésion au texte ne peut pas être obtenue sans un rapprochement psychologique ou un investissement individuel du lecteur. Le lecteur doit ouvrir sa conscience à ce que lui propose l'auteur. Cette rencontre est envisagée de manière libre, ce qui nous mène au second critère;
- La notion d'effort, doublée de celle de complicité est le signe d'une dimension pédagogique dont une critique ne peut pas faire l'économie. Il s'agit de convaincre mais pas d'envahir le terrain de l'autre, ni d'annihiler sa parole; il s'agit surtout d'analyser, à partir de sa posture, le discours de l'autre. Le troisième critère se déduit de ce parti-pris;

- La stimulation intellectuelle réciproque, qui exige la mise en place d'un vrai dialogue. Les deux partis doivent exister, le lecteur doit trouver un espace de parole au sein de l'œuvre qui est soumise à sa lecture. Cette condition *sine qua non* enrichit l'œuvre car elle pousse l'auteur comme le lecteur à s'intéresser à la littérature, à son histoire et à sa marche. Elle est nécessaire si l'on souhaite tenir un discours critique; en ce qui concerne la préface plus précisément, celle-ci doit s'inscrire dans cette réflexion mais elle doit aussi présenter au lecteur les voies de sa propre interrogation.

L'enseignement de la préface est intense, car Lassailly s'est fixé un double but : faire réfléchir et faire agir, deux grandes possibilités auxquelles se heurte constamment le genre humain. Ce sont là les deux voies suprêmes que doit cultiver conjointement le pédagogue chez son élève. Lassailly, qui n'ignore pas l'importance du précepte de Delphes, n'épargne pas son énergie car il réussit à insuffler la vie au lecteur en même temps qu'il crée son œuvre. Voilà peut-être la première leçon de cette tentative frénétique. Elle possède certainement l'envergure que lui dessine son auteur. L'énergie que l'auteur ne consacre pas à l'annexion du terrain de son opposant est dégagée pour permettre à l'auteur une triple réalisation³⁷ : création de l'œuvre à sa guise, présence renouvelée au fur et à

³⁷ «Où êtes-vous, artistes impuissants qui devriez devenir les législateurs du monde?» (*ibid.*, p. xxx).

mesure de l'écriture d'un lecteur libre, et enseignement visant l'interprétation critique d'une œuvre.

Arrêtons-nous brièvement, avant de conclure, sur les particularités de l'écriture de Lassailly. De même que dans son roman le rythme est haletant, rapide et syncopé, saccadé jusqu'à l'essoufflement, de même dans la préface il reproduit une telle incarnation de la frénésie. Si l'omniprésence du *je* et des données personnelles oriente la lecture vers l'autobiographie, ses phrases courtes contredisent la validité d'une approche narrative du texte. En outre, la disposition en paragraphes permet de revenir à l'essai, plus proche du fragment, qui correspond davantage à l'autodescription de la littérature frénétique. Le déroulement argumentatif, pensé sur le mode de la persuasion plutôt que de la rationalisation, fait pencher vers une théorisation performative des objectifs de l'auteur, proche des tactiques critiques notamment, si l'on actualise, de la publicité et autres méthodes médiatiques. C'est alors qu'on identifie l'utilisation de phrases imagées, de la succession d'anecdotes et le maintien constant du contact comme les moyens de cette fin.

Mais si l'artiste est chargé du monde, ni plus ni moins, qui, des Romantiques ou de l'*Establishment*, est le plus apte à soulever cette charge? Hugo, peu frénétique, fait preuve d'une belle détermination à refuser à

l'*Establishment* la gestion du monde. La préface aux *Odes et Ballades* se prête parfaitement à une telle démonstration.

v) Victor Hugo : la préface aux *Odes et Ballades*

Rédigée en août 1826, cette préface de V. Hugo est la réaction du poète aux reproches des critiques dont son ouvrage a été l'objet : plus précisément, il y tente de réfuter l'accusation d'irrespect pour les conventions d'écriture auxquelles auraient dû se soumettre nécessairement, selon ses juges, les deux genres qu'il a voulu exploiter et qui donnent leur nom au titre de son recueil (*Odes et Ballades*). Toutefois, sa riposte ne ressemble en rien à une quelconque tentative de rédemption comme il siérait à un coupable, accusé d'un crime capital, à un dévot voulant expier ses péchés, ou à un élève honteux d'avoir désobéi aux ordres de son maître et cherchant à se disculper à ses yeux. Elle ne se voudra pas une démarche justificative, voire défensive, mais sera plutôt développée comme étant elle-même un acte d'accusation. Toutefois, nous ne sommes pas d'accord avec J. Massin, pour lequel la priorité de V. Hugo dans cette préface serait la mise en question du «principe de la distinction rigoureuse des genres¹». Nous pensons que, pour demeurer primordiale dans le discours de Hugo, cette réflexion est surtout un point de départ, un prétexte pour la confirmation de la validité d'une autre distinction de première importance dans le débat que nous étudions ici, et qui revient de façon récurrente dans le discours préfaciel des auteurs romantiques : il s'agit de la distinction entre une critique artiste – inspirée, originale, créatrice – et une critique privée d'inspiration parce qu'elle ne se

¹ Jean Massin (dir.), Victor Hugo, *Œuvres Complètes*, op. cit., tome III, p. 710.

conçoit que comme une «science», privée d'originalité parce qu'elle se confond volontiers avec «la routine», privée de souffle parce que ses représentants ne font que suivre aveuglement «les règles de [leur] école²», «les pédantesques enseignements³» de leurs maîtres qu'ils adoptent passivement.

La réflexion de V. Hugo dans sa préface aux *Odes et Ballades* qui, de prime abord, semble s'articuler autour de la problématique des «limites de l'art⁴» et ne concerner que le champ de la poésie, ne tarde pas de se transformer en un plaidoyer passionné en faveur des possibilités illimitées que peut ouvrir à l'émancipation de la critique littéraire celle de l'art d'écrire des règles préétablies, telles qu'elles sont perpétuées par un enseignement obstinément tourné vers le passé. Toutefois, l'idée d'une émancipation possible de la critique littéraire, qui serait le fruit d'une exploitation originale du langage, n'est à aucun moment exprimée de façon explicite dans le texte de la préface ; elle n'y est jamais énoncée et, de plus, le mot «critique» – comme adjectif ou substantif – n'y figure pas une seule fois ! De même, comment justifier la pertinence de notre interprétation, quand la réflexion de Hugo semble tourner uniquement autour de la question de l'«œuvre littéraire» ? C'est justement pour cela que notre tâche

² Victor Hugo, «Préface», *Odes et Ballades*, *op. cit.*, p. 711.

³ *Ibid.*, p. 712.

⁴ «On entend tous les jours, à propos de productions littéraires, parler de la *dignité* de tel genre, des *convenances* de tel autre, des *limites* de celui-ci, des *latitudes* de celui-là [...], etc.» (*ibid.*, p. 710). Cette problématique des «limites de l'art» sera reprise par l'auteur dans sa première préface aux *Orientales* où il va déplorer les catégories morales qui les régissent.

consiste à repérer, au niveau du contenu, ce que le travail de la forme ne révèle que discrètement mais invariablement à ceux qui veulent bien daigner accepter l'invitation des auteurs de s'engager dans une lecture de leurs préfaces au second degré. Autrement dit, de confier à l'agencement de la structure, du raisonnement et du style, l'orientation de leurs pas; de laisser la forme devenir leur guide, leur boussole à travers le périple de l'interprétation.

C'est sous une surveillance étroite et particulièrement attentive qu'est rédigée la préface aux *Odes et Ballades* de Hugo. L'auteur y tient un discours critique pour, à la fois, dénoncer les critères de lecture sur lesquels ses contemporains universitaires et critiques littéraires professionnels fondent leurs jugements esthétiques, et en proposer de nouveaux. Il s'en prend, pourtant, surtout aux premiers, car ce sont eux qui, de par leur statut institutionnel, ont non seulement le pouvoir d'orienter l'opinion publique et les choix du lectorat, mais aussi l'autorité d'influencer directement la formation de futurs lecteurs et de conditionner, conséquemment, comme c'est le cas pour l'ouvrage en question, la réception défavorable des œuvres littéraires qui n'obéissent pas aux lois d'une écriture à laquelle Hugo impose le stigmate de la «régularité». Sans abuser de l'ironie comme le fait, par exemple, Th. Gautier dans sa préface de *Mademoiselle de Maupin*, ou Jules Janin qui, dans sa préface à *L'Ane mort et la femme guillotinée*, fustige les outils de la lecture des enseignants, Hugo ridiculisera, à sa façon, la superficialité de la lecture menée par les critiques professionnels,

superficialité que peut expliquer leur obstination à trouver, à tout prix, appliqués, dans l'œuvre, les préceptes sclérosés de l'art d'écrire, tel que celui-ci est enseigné par un grand nombre des représentants du camp des universitaires. Et, en fait, les accusations dont Hugo a été la cible pour ses *Odes et Ballades* peuvent facilement se rapprocher des réprimandes adressées par l'enseignant à l'élève qui n'a pas su suivre à la lettre les consignes du devoir assigné ou qui n'a pas su se plier aux impératifs qu'exige la reproduction de tel ou tel type de discours. Toutefois, une simple dénonciation de l'approche critique des universitaires – si venimeuse et acharnée fût-elle – ne suffirait pas à justifier et à mettre en valeur la nécessité d'adopter de nouveaux critères de lecture qui ne répondraient plus au «goût de la médiocrité⁵», mais qui traduiraient «le goût du génie⁶». C'est pourquoi Hugo ne se contentera pas de faire l'éloge de l'originalité de la critique artiste ; il ne se bornera pas non plus à flétrir la supposée impéritie de ses adversaires, manifeste dans ladite superficialité de leur lecture. Sans bien entendu dispenser ses juges de ses flèches véhémentes, le discours critique de l'auteur se chargera de faire l'impossible dans un contexte qui, de par sa nature polémique, devrait normalement être parsemé d'attaques frontales, d'injures accablantes, d'invectives ironiques. Au contraire, il se chargera de peindre, avec la même passion, la même vivacité, la même verve, le même talent les deux types de lecture rivaux, pour confier le choix du plus beau tableau au goût du public,

⁵ Victor Hugo, *op. cit.*, p. 711.

⁶ *Ibid.*, p. 711.

responsabilisant de la sorte le lecteur, qui devra dès lors subir les conséquences de son choix⁷.

Si une image vaut mille mots, Hugo mobilisera et exploitera à fond le pouvoir évocatif de l'image dans sa préface aux *Odes et Ballades*. Le recours à l'hypotypose n'est d'ailleurs pas anodin dans un contexte où la dimension pédagogique n'est pas négligeable : au contraire, elle est appelée à jouer un rôle aussi important que celui de l'exemple ou celui de l'expérience censée valider une hypothèse théorique. Etant «un développement de l'image au double sens du terme : image visuelle et image rhétorique⁸», «l'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante⁹». En ce sens, elle traduit exemplairement le souci de l'auteur de concilier théorie et pratique, de présenter les choses de façon sensible (presque tangible, dirions-nous) à son lecteur, tel un pédagogue qui, conscient de la gravité de sa mission, préfère la force de l'illustration à la monotonie des longues dissertations, l'efficacité du paradigme à l'exactitude des analyses les plus rigoureuses. Nous allons examiner le passage suivant de la préface dont rien que l'emplacement (c'est le septième des quatorze paragraphes) le consacre comme le point

⁷ Voir la note 139 du chapitre 3.

⁸ Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 240.

⁹ *Ibid.*, p. 240.

culminant de la démonstration de Hugo. Et en effet, ce passage reflète exemplairement, croyons-nous, l'importance que Hugo accorde au travail stylistique du discours critique :

«Comparez un moment au jardin royal de Versailles, bien nivelé, bien taillé, bien nettoyé, bien ratissé, bien sablé, tout plein de petites cascades, de petits bassins, de petits bosquets, de tritons de bronze folâtrant en cérémonie sur des océans pompés à grands frais dans la Seine, de faunes de marbre courtisant les dryades allégoriquement renfermées dans une multitude d'ifs coniques, de lauriers cylindriques, d'orangers sphériques, de myrtes elliptiques, et d'autres arbres dont la forme naturelle, trop triviale sans doute, a été gracieusement corrigée par la serpette du jardinier ; comparez ce jardin si vanté à une forêt primitive du Nouveau-Monde, avec ses arbres géants, ses hautes herbes, sa végétation profonde, ses mille oiseaux de mille couleurs, ses larges avenues où l'ombre et la lumière ne se jouent que sur de la verdure, ses sauvages harmonies, ses grands fleuves qui charrient des îles de fleurs, ses immenses cataractes qui balancent des arcs-en-ciel! [...] Là, des eaux captives ou détournées de leurs cours, ne jaillissant que pour croupir ; des dieux pétrifiés ; des arbres transplantés de leur sol natal, arrachés de leur climat, privés même de leur forme, de leurs fruits, et forcés de subir les grotesques caprices de la serpe et du cordeau ; partout enfin l'ordre naturel contrarié, interverti, bouleversé, détruit. Ici, au contraire, tout obéit à une loi invariable; un Dieu semble vivre en tout. Les gouttes d'eau suivent leur pente et font des fleuves, qui feront des mers ; les semences choisissent leur terrain et produisent une forêt. Chaque plante, chaque arbuste, chaque arbre dans sa saison, croît en son lieu, produit son fruit, meurt à son temps. La ronce même y est belle[...].¹⁰»

Voilà peints ici, comme deux tableaux dans un salon d'art symbolique, les critères esthétiques sur lesquels le camp des universitaires et celui des écrivains fondent respectivement leur évaluation de l'œuvre littéraire. La mission de l'auteur dans ce passage sera de montrer l'impertinence de la conception qui règne surtout dans le milieu de l'enseignement, selon laquelle une écriture qui sort des conventions les plus strictes d'une rhétorique de la tempérance, de la bonne mesure et du juste milieu devrait être automatiquement assimilée à une écriture désordonnée, entraînant nécessairement des choix aléatoires, et méritant, pour cela, d'être pénalisée. La force de la démonstration de Hugo résidera dans son

¹⁰ Victor Hugo, *op. cit.*, p. 710-711.

audace de montrer qu'une écriture comme la sienne, qui refuse d'obéir aux canons de la régularité, qui se définit par l'excès, par l'hyperbole, qui ne craint pas l'effet baroque des accumulations, n'en cache pas moins toutes les vertus de l'harmonie, de l'équilibre. Ce sera donc en mettant sa propre esthétique, qualifiée par ses juges de contestataire, à l'épreuve de ses propres critères de lecture qu'il arrivera à montrer l'incontestable présence, dans son écriture, de toutes les vertus qu'exalteraient même les critiques les plus sévères. Ce faisant, il va non seulement redéfinir les critères de l'appréciation esthétique de l'œuvre littéraire, mais il va également ridiculiser implicitement ses contemporains universitaires, en mettant sérieusement en question leur compétence de faire ce qu'un bon critique doit faire : lire à travers les lignes.

Ce sera donc une approche peu orthodoxe qui se chargera de révéler l'orthodoxie de l'esthétique hugolienne. Ce sera une «rhétorique de la démesure» – pour utiliser la terminologie de J. Gaudon¹¹ – qui se chargera de montrer le parfait équilibre, l'harmonie incontestable (bien que «sauvage» car elle sort de la définition conventionnelle du terme) d'une écriture qui, de prime abord, semble ne pas vouloir reconnaître les vertus de la modération; c'est l'excès qui révélera la symétrie, c'est l'exagération qui dévoilera la mesure, définie cette fois autrement que comme dans les traités de rhétorique et recherchée uniquement dans l'individualité du travail stylistique de l'auteur (comme la singularité de «chaque

¹¹ Jean Gaudon, *op. cit.*

plante, [de] *chaque* arbuste, [de] *chaque* arbre¹²» de la forêt primitive du Nouveau-Monde). Or, cette individualité se traduit, pour Hugo, par la profusion, par l'abondance des figures qui se succèdent comme «les gouttes d'eau» de la forêt primitive pour former «des fleuves» et «des mers» et pour colorer de «mille couleurs» exotiques le paysage sauvage. La symétrie sera décelable dans les effets de l'antithèse (comme le jeu de l'ombre et de la lumière sur le feuillage des arbres); elle sera le produit de la grandeur, de l'immesurable, de l'immensité, de ce qui sort de la parfaite régularité et d'un emploi prévisible des procédés stylistiques, traités avec la froideur scientifique des géomètres («dryades *allégoriquement* renfermées dans une multitude d'ifs *coniques*, de lauriers *cylindriques*...»). L'équilibre sera recherché non plus dans l'exactitude des proportions, mais dans la force de l'élan («hautes herbes»).

L'analyse que propose Victor Hugo à son lecteur est complexe et méthodique. Elle repose sur ce mot : «comparez» présent aux lignes 1 et 6. Le mode impératif du verbe lance une invitation au lecteur, celle de quitter un instant la théorie et le raisonnement pour la pratique, le passage à l'acte. Cette tactique est tout d'abord pédagogique. La fonction phatique de l'impératif permet à l'auteur de s'assurer que le récepteur n'a pas cessé de le suivre et permet de vérifier que le message, jusqu'ici, a été reçu et compris, assimilé puisqu'il sera mis en jeu dans l'exercice proposé (la comparaison). Rien de mieux qu'un combat

¹² Victor Hugo, *op. cit.*, p. 711.

d'hypotypes pour cela, combat au cours duquel le lecteur assume deux rôles, celui de sujet contemplant et celui d'analyste. La méthode à suivre est simple : dresser, après observation, les points communs et les différences des deux tableaux, puis interpréter. La prolepse donne à voir le tableau ennemi, «le jardin royal de Versailles», qu'il suffira de mettre à distance dans la reprise («là» l. 10) ; puis, de manière juxtaposée, est donné à voir le tableau ami, «la forêt primitive». Ces deux hypotypes descriptives constituent bien la première étape d'une étude comparative. Mais la reprise, qui débute à la ligne 6, montre qu'il n'y a pas de développement véritable séparé de la présentation des tableaux. L'auteur réalise l'interprétation au moment de l'observation, condense les hypotypes au point de réunir les deux fonctions admises : elles sont à la fois descriptives et rhétoriques. Seule donc, l'invitation à la contemplation est vraie. Les deux autres étapes sont livrées par l'auteur dès la contemplation, la description est organisée en relevé et ce relevé est argumentatif. C'est ainsi que la deuxième partie se lit en un ensemble de juxtapositions, suivant strictement la même organisation, c'est dire l'argumentaire de la présentation (i) eau, ii) dieux : ce sont «tritons», «faunes» et «dryades» qui sont élevés à ce rang, élévation induite qui provoque le rabaissement des dieux antiques, iii) arbres), ensemble qui conduit à une assertion sous forme nominale, le clou dans la tombe classique. Voilà donc comment l'auteur applique la méthode qu'il a lui-même choisie, sollicitant le lecteur pour mieux le persuader, donnant à voir à la fois ce qu'une maîtrise méthodologique, une maîtrise

structurale (ou architecturale, à la française), enfin une maîtrise stylistique peuvent faire.

Les caractéristiques de la description y sont naturellement observées au niveau phrastique : emploi de nombreux adjectifs («royal, nivelé, taillé, nettoyé, ratissé» etc. pour le premier tableau ; «primitive, géants, hautes, profondes, mille, large» etc. pour le second), de nombreux compléments du nom («de bronze», «de marbre», «d'ifs coniques, de lauriers... » ; «du Nouveau Monde», «avec ses arbres géants...de mille couleurs...»), d'appositions, en masse, et de subordonnées relatives (cinq au total). Au niveau de l'organisation, le développement du champ n'est évidemment pas le même : le premier tableau semble s'évertuer à prendre en ampleur et en profondeur, sans jamais y parvenir, l'horizon se superposant (i) le sol, ii) à mi-hauteur «bassins, bosquets», iii) le feuillage des arbres, laissant à la géométrie dans l'espace le soin d'apporter à l'ensemble un peu de profondeur). De son côté, le second tableau s'inscrit d'emblée dans la verticalité («ses arbres géants, ses hautes herbes», l. 7) et la profondeur de champ («végétation profonde», 7). Ce qui est superposé dans ce tableau, ce sont les sons («mille oiseaux», l. 7-8), les couleurs («de mille couleurs», l. 8), les contrastes accommodés (ombres/lumière, sauvage/harmonie, fleuves/îles de fleurs, cataractes/arc-en-ciel) dont la coexistence est rendue possible par la profondeur même du champ.

Si l'on reprend le premier tableau et que l'on s'intéresse, après la phrase et le texte, aux alliances de mots, c'est une alliance audacieuse qui nous propose de lire l'hypotypose comme une période : «jardin royal de Versailles» (l. 1) renvoyant à «serpette du jardinier» (l. 6). Le rapprochement se fait si l'on considère la deuxième utilisation du mot «serpette» sous la forme de «serpe» (l. 12), et si l'on considère, au niveau de la connotation, le renversement de la première proposition : le jardin du pouvoir devient le pouvoir du jardinier, et, par un glissement paronymique, le sceptre devient la serpe. Une étude de l'hypotypose permettra de reprendre ce rapprochement et de l'affiner. Tout d'abord, l'emploi répétitif de l'adverbe «bien» (cinq fois), signalé ici et sur lequel nous reviendrons, puis celui de l'adjectif «petits» (trois fois). Cet adjectif, choisi pour sa pauvreté, souligne le manque d'imagination auquel renvoie et invite la conception du jardin. Manque d'imagination auquel il faut d'ailleurs souscrire pour accomplir les tâches rébarbatives qui résument l'activité créatrice humaine en ces lieux («nivelé, taillé, nettoyé, ratissé, sablé»). Les créateurs s'y ennuiant donc, leurs manœuvres tenant plus du ménager ou du potager que de l'art. Continueurs avoués, par devoir et par conviction, de cette conception de l'art – et plus spécifiquement de l'art d'écrire –, les représentants du corps enseignant abusent de leur autorité, suggérée ici par la métonymie du signe par la chose («palais royal de Versailles»), pour censurer les productions des auteurs romantiques et proposer, comme le suggère Hugo, une écriture qui, loin d'encourager l'expression de l'individualité de l'auteur, l'unicité de son travail

stylistique, affiche fièrement son caractère conventionnel, sa soumission aux règles de la canonicité, de la régularité, bref aux impératifs d'une écriture mimétique qui uniformise les individus et qui récompense la médiocrité comme étant une qualité de génie¹³.

Or, ce manque d'imagination se déploie et provoque l'irréparable : des défauts de conception. L'œuvre, en fin de compte, ne tient pas debout. C'est ce que révèlent les oppositions qui truffent ce segment, «tritons de bronze folâtrant en cérémonie sur des océans pompés à grands frais dans la Seine» (l. 2-3). «Bronze» et «cérémonie» s'opposent à «folâtrant» (léger/pesant) ; «océans» s'oppose à «Seine» (et à «petits bassins»), s'oppose aussi à «pompés» (naturel/technique), s'oppose enfin à «à grands frais» (gratuit/coûteux). L'artifice, le factice sont les concepts qui sous-tendent la création du jardin, tout comme l'ordre qui semble y régner. C'est la césure («[des] faunes de marbre *courtisant* des dryades *allégoriquement* renfermées¹⁴», l. 3-4) qui affirme ce que les oppositions désignaient : les défauts sont d'ordre moral et esthétique. Le jardin si parfait est propice aux courtisans, débauchés ultimes qui vivent d'hypocrisie, de cupidité, de complots et de luxure ; le jardin si lénifiant, qui puise aux sources

¹³ Il est à noter ici que Hugo n'est pas indifférent aux répercussions – aux prolongements sociaux par exemple – d'une approche telle que lui la suggère. Menaçante pour un régime autoritaire, cette individualité revendiquée par l'auteur, est nettement révolutionnaire : «... la forêt vierge cache dans ses magnifiques solitudes mille animaux dangereux [tandis] que les bassins marécageux du jardin français recèlent tout au plus quelques bêtes insipides» (*ibid.*, p. 711).

¹⁴ Souligné par nous.

antiques et mathématiques, est propice aux abus symboliques. Les faunes sont couronnés par les myrtes «elliptiques», suggérant que la victoire est certaine, les dryades «renfermées» ne l'ayant pas été suffisamment. L'emploi de l'adverbe «allégoriquement» invite aussi le lecteur à poursuivre son étude en étant attentif à chacune des étapes de l'hypotypose, à reprendre son déroulement terme à terme et à comprendre l'apodose comme un bouleversement des valeurs précitées : derrière l'ordre se dissimule la luxure, derrière l'apparence, le symbole. Et l'ordre ne s'oppose plus au désordre, puisque les deux termes s'ajoutent, mais il se redéfinit comme sanction. En effet, les formes géométriques évoquées servent de contenants aux dryades qu'il convient de garder «renfermées», servent de prisons aux nymphes dévoyées¹⁵. Ces déesses champêtres pataugent dans des histoires «trop triviale[s] sans doute» (l. 5-6), tant dans leur fond que dans leur forme, et elles ne sont pas acceptables. Voilà pourquoi le pouvoir politique, moral et esthétique doit lutter contre elles, n'allant certes pas jusqu'à les interdire, mais n'hésitant jamais avant à les censurer, à les plier aux conventions, à les «gracieusement corrig[er]» (l. 6). En outre, si nous revenons sur ce que la description a montré, c'est l'emploi impersonnel des noms ou adjectifs dans la composition, contrairement à l'utilisation répétitive – presque obsessionnelle – de possessifs dans le deuxième tableau («ses arbres géants, ses hautes herbes, sa végétation profonde», l. 7) qui va, en outre, asseoir la singularité de l'esthétique de l'auteur «à défaut de brevet d'invention», comme avait dit Nodier dans sa

¹⁵ Encore une fois, c'est le principe féminin qu'il s'agit de circonvenir, circonscrire puis de contenir.

préface à *La fée aux miettes*. Voilà donc confirmé le caractère inhumain, l'ambiance carcérale qui règne dans le jardin. L'ordre apparent n'est que le fruit d'une capitulation rétrograde face à la nature, aux modèles et lieux communs antiques, face à une tradition potagère et servile, à un sceptre malhabile. Car ce n'est pas le bien qu'engagent les concepteurs du jardin royal, qu'il soit moral ou esthétique. Le bien moral n'est présent que par son échec comme le montre le thème de la prison ; le bien esthétique, quant à lui, s'est dégradé, a quitté la sphère qui l'assimilait au beau et se contente d'être devenu, au plus, le «gracieu[x]». La clausule est sévère : à «nivel[er]», on régresse jusqu'à l'agréable, à «taill[er]», on se sépare du meilleur, à «nettoy[er]», on en épure jusqu'à l'art. Voilà donc le premier tableau achevé.

La transition s'opère grâce à la reprise du terme «comparez» qui maintient et replace le lecteur dans la contemplation et l'analyse. Elle est opérée aussi grâce à l'adjectif «primitive» qui reprend partiellement la clausule précédente. Le second tableau s'ouvre donc par une régression, la forêt ayant renoncé au progrès et à l'ordre ; cet enchaînement permet, en outre, de réévaluer immédiatement la valeur du premier tableau. Aux éléments, légitimement, symboliquement rendus valables, est opposée la conception même de cette réalisation à laquelle ils contribuent, l'idée à l'origine de l'architecture sur laquelle est bâtie la création versaillaise. La perturbation, due au défaut de conception, est extrême et la dénaturation totale.

L'emploi de «Nouveau Monde» permet d'extrapoler sur cette remise en cause profonde du système qui sous-tend les efforts artistiques déployés dans la réalisation du jardin. Cette extrapolation s'étend non seulement à l'histoire littéraire mais aussi à l'Histoire, et la modernité présente dans cette opposition est envisagée de façon irrésistible par l'un des ces supporteurs les plus habiles. Le(s) mouvement(s) romantique(s) est conçu comme l'aboutissement logique et ultime de la marche des hommes en ce siècle, des grandes découvertes aux Lumières, de la colonisation, guerres d'indépendance et révolutions à l'autodétermination des peuples. L'ambition relative au «Nouveau Monde», tout comme celle du Nouveau Régime, repose sur cette verticalité évoquée dans l'hypotypose : la forêt est composée d'«arbres géants», de «hautes herbes», ambition démesurée peut-être, cristallisée dans l'espoir d'ascension et promise lors de la Révolution. La démesure se retrouve dans les adjectifs «profond» et «vaste» ainsi que dans les chiffres utilisés («mille oiseaux de mille couleurs») mais aussi dans les contrastes aux intensités variables qui oscillent entre choc et conciliation («l'ombre et la lumière ne se jouent que sur de la verdure»). De même que l'oxymore «sauvages harmonies» poursuit ce jeu paradoxal, de même «[c]es grands fleuves qui charrient des îles de fleurs», allient, dans un mouvement commun, puissance et délicatesse. L'explosion finale («immenses cataractes qui balancent des arcs-en-ciel») n'est elle même pas dénuée de contrastes puisqu'elle est à la fois le fruit d'un jeu avec la lumière, fragile spectre dont la forme semble naître de la force du mouvement (présente à la fois dans «immenses cataractes» et «balancent»).

L'alliance de ces éléments et d'une marche («charrient») artistique permet de réaliser le tableau, sans qu'aucun des composants ne soit détourné de sa fonction ou logique première.

L'exclamation vers laquelle emporte l'incroyable réveil des sens qui accompagne l'ambition d'un monde nouveau mime la bouche bée du contemplateur ému et repu. Elle se cristallise aussi dans une série de questions dirigées, amorcées par l'emploi de la fausse négation «nous ne dirons pas». Cette série est divisée en deux, le «mais» marquant une rupture entre la première série et la seconde réduite au minimum puisqu'elle concerne un terme et son contraire («ordre»/«désordre»). Il est à noter que ces questions ont en commun la répétition d'un modèle syntaxique excessivement simple (adverbe-auxiliaire être-nom post-posé) qui met en valeur le sujet post-posé. L'ensemble forme une énumération de quasi synonymes¹⁶ qui débouche sur une reprise de la problématique de départ, c'est-à-dire la lutte entre les deux conceptions, l'une jugeant l'autre à son aune, par la négative («dés-ordre» et non chaos). L'emploi conjoint du «mais», du préfixe et de la fausse négation permet de renverser la phrase et d'établir que l'ineptie d'une caractérisation par la négative est en partie due à l'utilisation de critères «dirigés», anciens et inappropriés face aux découvertes du «Nouveau Monde», et que c'est dans l'ampleur, la redondance laudative, intrinsèque, sensible et verbale qu'il faut chercher ceux qui liront le Nouveau Monde.

¹⁶ Cette valeur est attribuée grâce au contexte développé dans l'hypotypose.

Ce rappel du manichéisme ancien n'est pas innocent, évidemment, et il trouvera un dénouement radical, tout comme la dichotomie qui est à la base de l'exercice de comparaison, apparemment souhaité par l'auteur mais d'abord imposé par ceux de Versailles. «Là» reprend le va-et-vient entre les deux tableaux et notamment celui du jardin, en respectant la succession des images (eaux, dieux, arbres), enfonçant le clou de la mauvaise gestion des richesses («captives», «détournées», «croupir», «pétrifiés», «transplantés», «arrachés», «privés» et «forcés») et de l'incompétence des initiateurs de tels méfaits (incarnée dans «grotesques caprices de la serpe et du cordeau»). Scelle ce constat d'échec une gradation à progression ascendante (du point de vue sémantique) ou descendante (du point de vue symbolique), de l'«ordre naturel» perturbé que la logique du système versaillais poussera à l'annihilation («contrarié, interverti, bouleversé, détruit»). Ce même procédé est appliqué aux images et au registre accolés au Nouveau Monde. La logique dominatrice est cette fois attaquée en tant que telle et, ayant souffert de l'autodestruction de son terrain de jeu, se révèle dans toute son inconsistance et sa faiblesse face à «une loi invariable». C'est l'immanence («un Dieu semble vivre en tout») qui double la transcendance («loi») et débouche, malgré les précautions de l'auteur («un Dieu»), sur l'évocation du libre arbitre accordé aux êtres et aux choses, créations sublimes qui subliment leur propre existence en formalisant de nouvelles et plus ambitieuses créations qu'elles («Les gouttes d'eau [...] font des fleuves, qui feront des mers» ; «les semences [...] produisent une forêt»). Ce choix est suggéré par l'emploi des verbes transitifs

(«suivent», «font», «choisissent», «produisent»), accentuant encore l'aspect créatif permis et inventé par l'ordre nouveau. La gradation à progression ascendante s'empare des éléments vitaux du tableau (plantes, arbuste, arbre), insistant sur le caractère unique («chaque») de leur destinée (naît, croît, produit, meurt). C'est bien d'une nouvelle religion qu'il s'agit là, qui reconsidère et élève ce qui fut vil aux yeux de l'ancien monde («la ronce même y est belle»), tolère et rachète au sein de sa création, en tant que créations les éléments les moins artistiques, car ils trouvent leur place dans le grand tout esthétique qui les accueille et les fonde.

Après une telle démonstration, et grâce à une telle approche de ce qu'est l'ordre, archétypal, voire mythique (biblique), ne reste qu'une question parmi toutes celles posées précédemment, la seule qui ait survécu, inévitable et totalement dirigée, qui clôt les hypotyposes, clôt l'exercice proposé, achève la comparaison et impose ses résultats. L'«ordre» disparu, reste le «nous» («nous le demandons encore»), surpuissant et unique alternative à son public désormais édifié et rallié. Toute la démarche, tableau, exercice, observation, analyse contradictoire, hautement pédagogique, s'additionne, trouve son sens lorsqu'émerge la personne de l'orateur, du professeur qui procède jusqu'à son but et démontre sans appel et la méthode et la conclusion dans un mouvement fluide et radical.

La démonstration de Hugo conduit la critique vers l'autodestruction. Chacune des attaques menées jusqu'ici est en elle-même suffisante pour faire échouer toute tentative de la critique institutionnalisée qui viserait à détruire les œuvres des auteurs; l'apothéose est l'œuvre du maître, mais elle n'aboutit pas à la cessation de la polémique. Les blessures sont profondes, et les auteurs éprouvent le besoin de revenir sur ces douleurs infligées indûment. C'est le cas des deux auteurs que nous allons maintenant étudier, Borel tout d'abord, puis Sand. S'ils reviennent sur les mêmes lieux d'argumentation que les auteurs précédemment lus, ils poussent leur réflexion vers la critique «à la Sainte-Beuve» qui les a si péniblement atteints.

vi) Pétrus Borel : «Notice sur *Champavert*»

«Quand un vrai génie apparaît en ce bas monde, on le peut reconnaître à ce signe que les imbéciles sont tous ligués contre lui» : ces mots de Jonathan Swift par lesquels s'ouvre le roman de John Kennedy Toole intitulé *La conjuration des imbéciles*¹ seraient sûrement applaudis par P. Borel, auteur de la préface à *Champavert. Contes immoraux*, que nous nous proposons d'étudier ici. Le jeune auteur américain a dû payer très cher l'indifférence de son époque, la marginalisation à laquelle les critiques contemporains l'avaient condamné. Le suicide comme soulagement à la douleur qui torture l'artiste incompris, comme sanction moins pénible que le mépris d'un monde hostile, ou, tout simplement, comme une triste réalité sociologique de la condition de l'artiste visionnaire, en avance sur son temps, servira ici de prétexte à la théorisation, par Borel, de la mission que doit se donner le critique, à savoir apprendre à reconnaître, à soutenir et à encourager les artistes de génie, plutôt que de laisser cette tâche entachée à la postérité qui ne devrait pas avoir à jouer les redresseurs de tort. La critique n'est pas là pour causer du tort ni pousser vers la tombe des artistes. Borel mettra donc en scène un suicide imaginaire, le sien, voulant, grâce à la projection fictive de cette fin indûment causée par l'aveuglement obstiné des critiques devant l'excentricité de son talent d'auteur frénétique, par leur dégoût de ses innovations

¹ John Kennedy Toole, *La conjuration des imbéciles*, traduit de l'américain par Jean-Pierre Carasso, Paris, Éditions Robert Laffont, 1980.

esthétiques et leur «condamnation homicide²» sans appel bien avant qu'il n'ait eu la chance de briller et de s'épanouir pleinement, questionner le rôle des représentants officiels de la critique de son époque. Dans la longue préface à son volume de nouvelles, daté de 1833 (*Champavert. Contes immoraux*), l'excentrique chef de file des «petits romantiques» français blâme indirectement pour sa «fin» précoce le manque de vision de ses juges, leur incompetence pour ce qui est de déceler le vrai talent, leur refus de guider l'auteur avec bienveillance sur le chemin peu fréquenté qu'il a choisi de prendre. Il conteste leurs critères en matière d'évaluation esthétique, fustige leurs *a priori* et leurs parti-pris, l'étroitesse de leur esprit, leur myopie intellectuelle, pour asseoir ses propres critères qui devraient guider, selon lui, le travail d'un critique littéraire qui se veut pleinement conscient de sa mission. Au fur et à mesure que se déploie la pensée de Borel, surgissent des questions de première importance au sujet du rôle de la critique dans la découverte et la mise en valeur de nouvelles expériences esthétiques, de sa place dans le champ de la Littérature³, de ses limites et des possibilités de son renouvellement. À côté de ces questions concernant le rôle de la critique en tant que pratique dans le champ de la Littérature, et qui sont toujours d'une grande actualité, vont inévitablement faire surface d'autres problématiques, intéressées plus, quant à elles, par la figure même du critique. Il s'agira de tenter

² Charles Lassailly, *op. cit.*, p. xi.

³ Sa littérarité peut-elle lui assurer, par exemple, le statut d'une véritable forme de création, susceptible de concurrencer la fiction la plus inspirée, ou est-elle fatalement vouée à sa fonction première, celle que la tradition lui attribue, soit celle d'un simple métadiscours sans autre prétention que rendre compte du *faire* d'un tiers?

d'esquisser l'image du critique-type, pour ne pas dire modèle, d'interroger ses présupposés, ses préjugés, bref les particularités de sa méthode qui déterminent la singularité de son approche, mais surtout de théoriser le degré de sa responsabilité envers l'auteur. Si donc le discours préfaciel de Borel nous intéresse tout particulièrement en tant que lecteurs du XXI^e siècle, c'est parce qu'il problématise avec acuité, avec subtilité, mais, surtout, avec beaucoup de verve, les grandes questions théoriques sur lesquelles notre époque, plus critique et plus bavarde que jamais⁴, débat avec tant de vif intérêt. Ce sont aussi des questions auxquelles s'intéressera tout particulièrement la génération post-romantique, et qui vont jeter les fondements épistémologiques de la constitution de la critique en genre autonome à part entière dans le champ de la Littérature, sûre de ses fins et de ses moyens.

La préface de Borel est un texte assez long –elle compte trente-six pages– et touche, à sa façon, à des thématiques qui reviennent de façon plus ou moins récurrente dans les préfaces du corpus (comme la nécessité de renouvellement du lieu de la préface en tant qu'un lieu par excellence critique, la dénonciation du caractère utilitaire de l'art, etc.) Nous allons donc limiter notre analyse de son discours critique à l'étude de ce qui fait l'unicité de son approche, l'originalité de son point de vue. Or, celle-ci réside, nous semble-t-il, dans le choix de l'auteur de se démarquer de ses pairs en adoptant un angle d'attaque différent de cette

⁴ Nous nous rappellerons les mots de Lassailly : «Il faut l'avouer : l'époque est bavarde, bavarde comme grand'mère qui raconte tout ce qu'elle a fait, vu, entendu» (*ibid.*, p. xviii).

question pluridimensionnelle qu'est la critique littéraire. Plus précisément, Borel va traiter d'une question qui ne préoccupe pas – en tout cas pas de façon aussi explicitement obsédante – les autres auteurs de notre corpus. Cette question, à partir de laquelle s'élabore la pensée de Borel, n'est autre que celle qui va hanter, un siècle plus tard, l'un des écrivains les plus reconnus de notre ère, «l'homme d'un seul livre», le critique qui «n'a jamais sacrifié à cette activité son activité essentielle⁵», Marcel Proust. Nous allons voir que, bien avant l'auteur du *Contre Sainte-Beuve*, mais à une époque où la technique du «portrait» littéraire s'imposait jusqu'à devenir petit à petit une pratique très répandue, un jeune écrivain de vingt-quatre ans que le succès a snobé de son vivant, a osé mettre, et de façon très provocante, les principes d'une méthode critique à la Sainte-Beuve à l'épreuve de ses propres critères de lecture. Apôtre des théories qui vont submerger la deuxième moitié du XIX^e siècle, qui vont progressivement déplacer les enjeux auxquels le XX^e siècle donnera sa propre priorité, Borel va, dans sa préface à *Champavert*, tester les limites, fustiger les lacunes et interroger la pertinence d'une critique qui se donne comme but d'expliquer l'œuvre à partir de l'homme. Avec une ironie mordante, arme rassurante et efficace dont ne se passe d'ailleurs presque aucun des auteurs de notre corpus, avec aussi toute l'indignation et l'amertume d'avoir été le mouton noir de la critique de son époque, mais pourtant avec un unique sens de l'humour qui rend la lecture de sa préface particulièrement agréable, Borel va militer pour montrer l'inadéquation

⁵ Bernard de Fallois, «Préface», Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 7.

d'une critique⁶ pour laquelle l'examen des conditions de la production de l'œuvre demeure son devoir le plus noble.

Avant de passer à l'analyse du texte de la préface proprement dite, rappelons brièvement en quoi consiste le type de critique fustigée ici sans pitié par Borel. Sans qu'elle nie sa première vocation, à savoir son obligation de rechercher la rencontre de l'auteur avec son lecteur, elle incite ce dernier à aller à la rencontre non pas tant du *moi* de l'auteur (de l'auteur tout court), mais du *moi* de l'auteur-homme ou de l'auteur-femme, qui doit, postule-t-elle avec sûreté, se cacher nécessairement quelque part derrière l'auteur-créditeur. Le postulat d'une telle critique est que, tout comme son œuvre est tombée, de par sa publication, dans le domaine public, l'homme qui en est l'instigateur y tombe aussi. La leçon la plus précieuse que ce type de critique a à offrir au lecteur est de lui apprendre à dévoiler ce *moi* de l'auteur, en fouillant dans les coins les plus intimes, les plus secrets, les plus personnels de son être dans le monde, dans la société, coins qui, pour Borel, doivent demeurer «apocryphes⁷», non seulement parce qu'ils représentent la vie privée de l'auteur, mais surtout parce qu'ils n'ajoutent absolument rien à la lecture de l'œuvre. Un *Contre Sainte-Beuve* en soi, bien avant la lettre, la préface du «lycanthrope» est un plaidoyer passionnant en faveur d'une approche critique qui s'intéresse exclusivement à l'œuvre comme existence,

⁶ Qu'on l'appelle biographique ou psychologique ou qu'elle se définisse elle-même comme telle.

⁷ Pétrus Borel, *op. cit.*, p. vi.

renfermant déjà tous les renseignements indispensables à la lecture. Dans cette perspective, l'œuvre n'a pas à justifier son existence autrement que par le fait qu'elle *est*, et le lecteur n'a pas à chercher plus loin que dans les pages du roman ou les vers du poème les clefs qui vont orienter sa lecture.

Les enjeux de notre problématique ainsi que notre angle d'attaque ne justifieraient pas une étude exhaustive consacrée à la méthode beuvienne et à la personne du critique considéré comme une des «figures les plus riches et les plus complexes de la littérature française du XIX^e siècle⁸». Il ne serait pas pourtant inutile de nous arrêter très brièvement sur les grandes lignes directrices de sa méthode afin de mieux saisir les allusions et les commentaires sarcastiques dont Borel va vilipender, dans sa préface et presque terme par terme, les principes de base⁹. Voici comment Sainte-Beuve définit lui-même sa vision de critique :

«La littérature [...] n'est pas pour moi distincte ou du moins séparable du reste de l'homme et de l'organisation [...] On ne saurait s'y prendre de trop de façons et de trop de bouts pour connaître un homme, c'est-à-dire autre chose qu'un pur esprit. Tant qu'on ne s'est pas adressé sur un auteur un certain nombre de questions et qu'on n'y a pas répondu, ne fût-ce que pour soi seul et tout bas, on n'est pas sûr de le tenir tout entier, quand même ces questions sembleraient plus étrangères à la nature de ses écrits : – Que pensait-il de la religion? – Comment était-il affecté du spectacle de la nature? – Comment se comportait-il sur l'article des femmes, sur l'article de l'argent? – Était-il riche, était-il pauvre? – Quel était son régime, quelle sa manière journalière de vivre? Etc. – Enfin, quel était son vice ou son faible? Tout le monde en a un.

⁸ Vincent Engel, *Histoire de la critique littéraire des XIX^e et XX^e siècles*, Louvain-de-Neuve, Bruylant -Academia, 1998, p. 28.

⁹ Sans que cela veuille bien entendu dire que c'est Sainte-Beuve qui sera ici la risée de Borel.

Aucune réponse à ces questions n'est indifférente pour juger l'auteur d'un livre et le livre lui-même, si ce livre n'est pas un traité de géométrie pure, si c'est surtout un ouvrage littéraire, c'est-à-dire où il entre de tout.¹⁰»

Répetons-le une dernière fois : il n'importe pas ici de nous prononcer sur la validité de ces critères qui définissent la philosophie critique de Sainte-Beuve, ni de prendre position pour ou contre une méthode qui, en dépit de ses faiblesses et de ses restrictions, a le double mérite d'avoir innové dans le domaine de la critique littéraire, en proposant des approches inédites en matière d'évaluation esthétique, et d'avoir contribué à la promotion d'une pratique millénaire en une véritable profession, digne d'estime, de prestige et de respect. Il ne s'agit donc pas de nous acharner, à la suite de Proust, contre les aveuglements obstinés et injustifiés, de ce célèbre critique devant de grands talents de son temps comme, entre autres, Stendhal, Balzac¹¹, Baudelaire, ni de faire l'éloge de la finesse et de l'acuité incontestables de ses analyses : des études comme celle de José Cabanis s'en chargeront¹². Si nous avons donc accordé une place, dans cet exposé, aux critères de lecture qui forment ce qu'on pourrait appeler «une critique à la Sainte-Beuve», c'est uniquement pour contextualiser, afin de mieux la cerner, la parole

¹⁰ Sainte-Beuve, *op. cit.*, p. 11 et 28.

¹¹ Voir à ce sujet Roger Fayolle, «Sainte-Beuve lecteur de Balzac», *Acta Universitatis Carolinae. Philologia. Romanistica Pragensia*, vol. XV, n° 1, 1983, p. 43-55 et Jean Hytier, «Balzac et Sainte-Beuve : une haine littéraire», *Questions de littérature. Etudes valéryennes et autres*, Genève, Droz, p. 111-140.

¹² José Cabanis, *Pour Sainte-Beuve*, «Essais», Paris, Gallimard, 1987. Charles Maurras ne dit pas autre chose quand il affirme qu'«un Sainte-Beuve [...] (fera) oublier quelque jour les Flaubert, les Leconte, peut-être même les Hugo» (Charles Maurras, *Prologue d'un essai sur la critique*, Paris, La Porte Étroite, 1932, p. 21).

de Borel. Il en va de même pour la mention du fait qu'un critique de l'envergure et du talent de Sainte-Beuve n'a pas néanmoins pu éviter de méconnaître les génies de son époque : elle n'est importante que dans la mesure où elle peut nous aider à mieux suivre l'argumentation de notre auteur, qui va se développer justement à partir de cette fréquente et triste constatation qui non seulement ne fait pas honneur à la réputation des critiques, mais qui peut avoir des conséquences dévastatrices sur le sort de l'histoire littéraire d'un pays : c'est ce que suggère l'éclipse prématurée¹³ d'un vrai talent, que Borel va mettre en scène. Voilà le prétexte, l'excuse dont l'auteur avait probablement besoin pour poser ses propres critères d'appréciation de l'œuvre littéraire, seuls dignes de rendre compte de l'esthétique d'une œuvre.

Dès les premières lignes de sa «notice sur Champavert», l'auteur va droit au cœur même de sa problématique :

«C'est toujours un pénible emploi que celui de *détrompeur*, c'est toujours une pénible corvée que celle de venir enlever au public ses douces erreurs, ses mensonges auxquels il s'est fait, auxquels il a donné sa foi; rien n'est plus dangereux que de faire un vide dans

¹³ Jules Janin accuse, à son tour la critique du double suicide de deux de ses contemporains, Escousse et Lebras, dont une tragédie a été sévèrement dénoncée et rejetée comme indigne d'être jouée par les critiques de l'époque. C'est Désiré Nisard qui se chargera de répondre à ces accusations, non sans saisir l'occasion pour dénigrer la morale du drame romantique et faire valoir celle des tragédies classiques : «Que vous étiez éloquent, mon ami, accordera-t-il à Janin non sans ironie, quand vous accusiez la critique d'un tel malheur! Oui, la critique avait gravement failli! Elle n'osa pas dire à ces enfants de vingt ans qu'au lieu d'étudier l'art dramatique dans le drame contemporain [...], il fallait en aller méditer les profondeurs et les difficultés dans les œuvres de Racine et de Shakespeare; que là seulement on pouvait sentir sa force, parce que l'on sentait les obstacles; qu'on ne se tuait jamais pour n'être pas un homme de génie [...]. Il fallait, non pas discuter leur drame, mais leur interdire le drame, de par les vrais maîtres du théâtre; il fallait leur dire : "Abstenez-vous!" non pas "Faites mieux!" » (Désiré Nisard, «Un amendement», *Essais sur l'école romantique*, op. cit., p. 226).

le cœur de l'homme. Jamais je ne me hasarderai à une aussi scabreuse mission. Croyez, croyez, abusez-vous, soyez abusés!... L'erreur est presque toujours aimable et consolatrice¹⁴.»

Voici énoncé, dans un rapport antagoniste avec celui du camp opposé, comme il sied dans un contexte conflictuel, le principe conducteur de la pensée de l'auteur qui va à la fois fonder l'originalité de sa méthode critique et jeter les fondements de son approche pédagogique, elle aussi présentée dans les termes d'une irrémédiable incompatibilité avec la pratique de l'adversaire. La mise en valeur de la supériorité de cette méthode proposée par l'auteur se voit alors construite sur les fondements d'un jeu d'antithèses dont l'effet est ici amplifié par l'emploi de l'insinuation qui, à son tour, stigmatise la pratique de l'ennemi («Jamais je ne me hasarderai dans une aussi scabreuse mission»), exagère sans doute les défauts de sa pratique et se projette comme une rassurante prophétie/promesse de la part de l'auteur. L'antithèse sert ici à lever toute ambiguïté, toute confusion possible entre le positionnement de l'auteur et celui de ses juges, ambiguïté qui pourrait facilement être perçue, aux yeux du public, comme un signe de vacillement des convictions de l'auteur, affaiblissant ainsi fatalement le pouvoir de son argumentation *ad hominem*, et minant l'adhésion de ses lecteurs aux thèses qu'il présente à leur assentiment. Tantôt exprimée sous la forme conventionnelle de termes opposés («toujours/jamais»), tantôt par l'oxymore («douces erreurs»), tantôt par l'antiphrase («mensonges-foi»), elle voit

¹⁴ Pétrus Borel, *op. cit.*, p. v.

aussi son effet se renforcer grâce à l'emploi d'un ton catégorique, pompeux, voire apophtegmatique, qui vient couronner les déclarations du poète d'une rigueur indispensable à sa crédibilité, laissant, à la grande satisfaction du public, peu d'espace à une quelconque conciliation de sa vision avec celle de ses juges.

Le choix des termes «emploi» et «corvée», pour caractériser la pratique que cette vision impose, renvoie à la fois à la notion d'obligation, d'une tâche commandée plus par des circonstances auxquelles il est difficile d'échapper que par un libre arbitre, et à celle d'une certaine banalité, d'une certaine trivialité inévitable qui accompagne cette triste assimilation de l'exercice critique plus à un métier lucratif, à un gagne-pain indispensable, qu'à une vraie «mission», terme que l'auteur préfère réserver exclusivement à sa propre pratique, et qui souligne le caractère sacré, la gravité et la noblesse qu'il accorde à la dimension pédagogique de cet engagement qu'est l'acte critique. Loin donc de nier l'importance de la critique, il nous laisse, au contraire, deviner son respect pour cette activité qu'il salue avec une honnête vénération comme étant le moyen d'initiation du lecteur à la noble tâche de la lecture : «Il n'est pas de plus doux plaisir que celui de descendre dans l'intimité d'un être sensible, c'est-à-dire supérieur.¹⁵» L'importance du rôle de la critique prend des dimensions d'autant plus grandes qu'elle s'avère être le seul moyen d'assurer à l'auteur charismatique une place dans le Panthéon des Lettres, de garantir à la Nation un riche héritage littéraire

¹⁵ *Ibid.*, p. vii. Voilà ici défini *l'auteur* non sans une certaine pointe d'humour, mais sur quel fond de vérité!

dont elle sera fière et qu'exploiteront les générations suivantes et, enfin – ce qui sera ici l'angle d'attaque de Borel – d'empêcher la perte de jeunes talents dont le mode de vie, déviant de l'ordinaire, défiant les us et coutumes du bourgeois, devient une barrière à l'accueil favorable de leur œuvre («Lorsqu'on l'entraînait dans le monde, il y apportait un air de souffrante mélancolie, comme un cerf lancé hors de son hallier¹⁶»; «le mépris des usages et coutumes était inné en lui¹⁷»; «il avait été chassé de toute école¹⁸», etc.). C'est ce dernier aspect, défaut colossal dans l'idéal de passeur que représente le critique, que va dénigrer le discours de Borel.

Voici ainsi justifiée la prise de parole par l'auteur dans un domaine qui ne lui appartient pas à proprement parler, mais qui, comme il va le montrer, a besoin de son intervention immédiate. Autorisé par une expérience de première main, en tant qu'habitué du *faire*, il se chargera de débarrasser le lecteur de cette mauvaise habitude, de ce réflexe que lui inculque un enseignement critique à la Sainte-Beuve. Sa «mission» dans cette préface sera donc de dénigrer la recherche des facteurs extra-littéraires – si minutieuse, détaillée et fine soit-elle – comme condition de «bonne» lecture de l'œuvre. Il va postuler que non seulement une telle approche ne peut pas assurer la validité de la lecture, mais surtout qu'elle

¹⁶ *Ibid.*, p. ix.

¹⁷ *Ibid.*, p. ix.

¹⁸ *Ibid.*, p. x.

nuit sérieusement à la rencontre privilégiée des deux instances qu'elle cherche à établir. Qu'elle est plus pernicieuse qu'utile et que, par conséquent, ceux qui y souscrivent, devraient se sentir plus coupables que fiers de leur mission. Quant à sa propre mission, elle va consister à «détromper» le lecteur; toutefois, son rôle de «détrompeur» n'aura rien en commun avec celui du critique qui «enlève au public ses douces erreurs, ses mensonges auxquels il s'est fait, auxquels il a donné sa foi». Il s'agira bien de désabuser le public, mais au lieu de le détourner de l'«erreur» et du «mensonge», comme le voudrait une morale orthodoxe, il s'agira de lui ouvrir une autre voie, moins dichotomique, de lui insuffler la foi en un «mensonge» esthétique, en une illusion artistique. Il s'agira, au sein de la polémique, d'initier le lecteur au credo d'une nouvelle religion où seuls seront accueillis ceux qui accepteront aveuglément la parole du maître-auteur comme la seule vérité. L'auteur va engager le lecteur dans une relation fondée sur les fausses promesses; il va lui demander de le suivre dans un monde où la seule vérité sera son Verbe et la seule réalité la fiction, cet univers à part entière, qui n'a pas à chercher en dehors de lui les assurances de sa valeur, les arguments convainquant de son mérite.

L'utilisation des points de suspension ne devrait pas être comprise comme l'expression d'une aposiopèse ou d'une hésitation de la part de l'auteur, susceptibles d'ébranler l'autorité que jusqu'ici dégageait sa parole. Ils traduisent

plutôt, nous semble-t-il, cette «mélodie suspensive¹⁹» qui, après avoir atteint son paroxysme avec la culmination émotionnelle de l'auteur, traduite par l'emploi de l'apostrophe à répétitions renforcées («Croyez, croyez...»), est maintenant prête à céder la place au calme de l'assertion qu'elle introduit et qui clôt, en la résumant, la pensée à partir de laquelle va se déployer l'argumentation de Borel : l'«erreur» est «consolation». Le terme «consolation», qui vient s'ajouter au registre religieux de ce passage («foi», «mission», «croyez»), rend compte de la mission salutaire de la fiction²⁰, de ses pouvoirs guérisseurs, de sa propension à éloigner le «danger» qui n'émane, paradoxalement, que de la même mission de sauvetage à laquelle s'adonnent les critiques, par devoir et par conviction, en dévoilant des détails inutiles de la vie et des vices de l'auteur, en retraçant une par une les étapes de sa vie sociale, amoureuse, professionnelle. Et c'est exactement là que réside le plus grand risque, le plus grand péril qui menace la rencontre de l'auteur avec son lecteur. Car ce qui est vraiment risqué, laisse entendre l'auteur, c'est ce voyeurisme puritain qui s'instaure en mission mais qui n'est qu'une aventure aux fins incertaines, quand elles ne sont pas tragiques, c'est justement cette réduction de la lecture de l'œuvre aux affres de son auteur.

¹⁹ Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 357.

²⁰ L'idée de l'œuvre comme salut, comme guérison, comme consolation de l'âme, sera exploitée par G. Sand dans sa préface à *Indiana*. Toutefois, chacun des auteurs s'intéressant à des problématiques différentes, la similarité se jouera seulement au niveau du registre employé.

Voici donc renversées ici les hiérarchies et les valeurs sur lesquelles se fonde une longue tradition de critique ainsi qu'une pratique qui connaît son apogée au début du XIX^e siècle. Or, insinue l'auteur, l'enseignement d'une telle méthode finira par se retourner, tel un boomerang, contre ceux qui la prêchent. L'auteur va proposer un autre type d'enseignement, nullement risqué (il refuse de «(se) hasarder») car il demeure fort fidèle au mot de l'auteur, il n'extrapole pas : sa leçon au lecteur ne sera autre que de lui apprendre comment étudier l'œuvre en soi, rien que l'œuvre, à lui distiller que seule sa pleine immersion dans l'univers de l'œuvre est capable de garantir une vision critique d'ensemble.

Maintenant que nous avons vu la thèse de Borel, examinons comment se présente son propre cours. Comme il cherche à laisser la marque de l'originalité de son approche critique, l'auteur se verra obligé de sortir des voies conventionnelles, et va plutôt opter pour une leçon subversive. C'est sur une affirmation, de prime abord paradoxale, que va se bâtir le cours de Borel. Bien que notre auteur vienne juste de dénoncer, sur un ton pompeux et austère, la validité des critères d'une critique biographique, il va, dans un premier temps, tenter d'aborder l'œuvre du jeune écrivain récemment suicidé qui fait l'objet de son étude, à travers une enquête biographique. Toutefois, ce ne sera là qu'une occasion pour l'auteur de déverser toute son ironie, le sarcasme culminant avec

l'emploi de chleuasmes²¹. Si «(s)a religieuse sincérité (lui) fait un devoir de démasquer une supercherie, heureusement sans importance, une pseudonymie²²», c'est pour montrer, comme il le fera par la suite, que la recherche de la source de cette excentricité, de ce vice, de cette fraude ou quel que soit le nom que la critique puisse lui attribuer, non seulement ne jette aucune lumière sur la compréhension de son œuvre, mais, de plus, elle se révèle impossible, vu le manque d'informations cruciales qui souligne justement sa propre forfaiture. La supplication, prononcée sur un ton on ne peut plus ironique («De grâce, veuillez bien ne point vous emporter, comme vous le faites de coutume, quand on vient vous dire que la *Clotilde de Surville* n'a pas été [...]; que *Joseph Delorme* est un pseudographe et sa biographie un mythe²³») sert à en exagérer, aux yeux du public lecteur, les faiblesses afin de mieux esquisser les conséquences néfastes de ce type de critique. Le coup de grâce sera donné quand notre critique, avide de révéler la vérité, de dévoiler la fraude jouée sur le dos du public, sera finalement prêt à détromper le lecteur dupe des manipulations de l'auteur; or, cette révélation ne peut que faire rire le lecteur : le «vrai» nom du décédé sera Champavert, le héros même de ce recueil de nouvelles que précède la préface! Et que dire de l'honnête tentative du pauvre critique qui, soucieux avant tout de désillusionner le lecteur en toute conscience professionnelle, cherche à établir à tout prix les liens

²¹ Cette figure sera présente à plusieurs endroits du texte : «Quoique [la vie] du jeune et fatal poète qui nous occupe n'excite pas en vous un aussi grand intérêt...» (p. vii).

²² *Ibid.*, p. vi.

²³ *Ibid.*, p. vi.

qui rapprochent la vie de l'auteur de sa fiction, si ce n'est cette dernière qui est déjà une fidèle représentation de sa vie²⁴!

Faisant sa propre oraison funèbre, Borel trouvera aussi un moyen intéressant, mais surtout efficace, qui lui permettra de tourner en dérision les prétentions biographiques de cette critique qu'il dénonce : il aura beau, à chaque fois, avoir entrepris cette tâche, celle-ci tombera presque toujours à l'eau, montrant ainsi son refus obstiné d'adopter cet angle d'attaque : pour ce qui est de la question du pseudonyme, par exemple, après s'être interrogé sur les raisons qui ont pu conduire l'auteur à adopter un pseudonyme (quelle aurait pu être «la cause de ce travestissement : le fit-il par nécessité ou par bizarrerie? [...] Autrefois, poursuit le critique, ce même nom avait été illustré en littérature et en sciences par Pétrus Borel de Castres, profond docteur [...]. Descendait-il maternellement de cette famille, avait-il voulu reprendre le nom d'un de ses aïeux²⁵?»), le critique est incapable de trouver une réponse satisfaisante; il doit finalement avouer les limites de sa propre méthode, admettre sa défaite et se contenter, non sans grande déception, d'un renoncement inévitable, que la mobilisation de la prophétie rend encore plus pénible : «C'est ce qu'on ignore entièrement et que sans doute on ignorera toujours.²⁶» Borel renvoie à une autre dimension de l'approche qu'il

²⁴ La référence aux critiques qui associaient les excès de l'esthétique frénétique au mode de vie des auteurs est ici explicite. C'est le même type de critique que fustige Gautier dans sa préface aux *Jeunes-France*.

²⁵ Pétrus Borel, *op. cit.*, p. vi-vii.

²⁶ *Ibid.*, p. vii.

dénonce ici : les échecs répétés de la méthode du critique, ses honnêtes tentatives pour «détromper» aboutissant sans cesse à des impasses, renvoient à l'emploi du mot «pénible» qui, dès les premières lignes de la préface, a décrit à la fois le travail des critiques et la réception subséquente. Il existe souvent et il existera toujours, implique l'auteur, des raisons tout simplement pratiques qui empêcheront l'efficacité d'une telle approche. C'est donc aussi dans cet aspect pratique de la chose que réside le caractère «hasardeux», risqué de leur méthode : ils risquent de dépenser trop de temps et d'énergie pour chasser des chimères. Quant à la recherche des «détails et [...] circonstances de (sa) vie anormale», susceptibles de jeter de la lumière sur une œuvre jugée tout aussi anormale et perverse que son auteur, elle ne s'avère pas plus fructueuse : «Regrettablement on en sait bien peu de choses.²⁷» Et un peu plus loin : «A partir de cette première époque de sa vie vient une série d'années sur lesquelles nous n'avons pu rencontrer le moindre renseignement²⁸.» Preuve ultime de l'impertinence de la critique que Borel dénigre ici : un autoportrait de l'auteur, un des seuls renseignements qui correspondent à la réalité, mais que, comme le montre l'auteur, ses juges seraient prêts à déformer au nom de cette même recherche de la vérité, au nom de leur mission sacrée de «désabuser». Quelle ironie ! : «Sa voix et ses façons étaient douces, à la grande surprise de ceux qui le voyaient pour la première fois, et qui, par ses écrits, ses poésies, se l'étaient figuré un ogre

²⁷ *Ibid.*, p. vii.

²⁸ *Ibid.*, p. xi.

effroyable²⁹.» Les commentaires sur l'apparence physique de l'auteur, encore plus que ceux qui concernent son caractère, connotent le caractère superficiel de ce type de critique, et seront fustigés avec le plus d'ironie par l'auteur : «Il portait la barbe longue depuis l'âge de dix-sept ans; jamais les plus insistantes prières ne purent le contraindre à l'abattre [...]. L'idée la plus juste qu'on puisse en donner, c'est de dire qu'il avait beaucoup de l'aspect de Saint-Bruno³⁰»!

La démonstration de l'auteur va atteindre son point culminant quand il sera temps d'explorer la ou les raisons qui ont conduit le jeune auteur au suicide : le critique de la préface, dont Borel s'est attribué le rôle, mettra à la disposition du lecteur une série de poèmes du décédé, censés refléter toute la charge émotionnelle de «Champavert» qui, être sensible, a été écrasé sous le poids insupportable de «toutes les critiques haineuses qui jonglèrent sur lui³¹». La morale de l'histoire s'affirme sans ambiguïté : «en ce cas, comme en tous, ce n'est que du bas étage que sort la sale critique³²», une critique que l'auteur compare à des «aboiments³³», nous autorisant ainsi à extrapoler et à faire la comparaison qui suit logiquement la première : les critiques sont des chiens, leur critique n'est que des articulations de sons sans aucun sens.

²⁹ *Ibid.*, p. ix.

³⁰ *Ibid.*, p. viii-ix.

³¹ *Ibid.*, p. xxiii.

³² *Ibid.*, p. xxvii.

³³ *Ibid.*, p. xxvii.

Comment la critique peut-elle donc remédier à une telle réputation que des incompetents lui infligent, comment peut-elle regagner l'estime du public et, surtout, celle de l'auteur qu'elle déçoit? Il s'agit de se ranger du côté de ceux qui donnent à l'auteur de «nobles et ambitieux conseils³⁴». Il ne s'agit pas d'une critique qui ne considère que les qualités et laisse de côté les défauts de l'œuvre ; il ne s'agit pas non plus d'une critique qui est prête à se contenter du premier effort louable, mais qui pousse l'auteur à s'améliorer, à se corriger, à se parfaire dans le pénible exercice de l'écriture, comme l'implique l'emploi de l'adjectif «ambitieux». Quant à l'auteur, il ne cherche que cet encouragement, cette considération qui lui donnera l'énergie et l'envie de poursuivre son œuvre, en dépit des échecs et par-dessus toute entrave. Et cet encouragement, suggère l'auteur, n'est pas suffisant quand il vient de l'entourage amical et proche du poète³⁵ : c'est là que réside justement la gravité de la mission que sont appelés à remplir les critiques institutionnalisés. En tant que guides et autorités auprès de l'opinion publique, ils ont une grande responsabilité envers le jeune talent naissant. Ce qu'ils doivent donc faire, comme l'implique le cas du jeune poète prématurément éteint, c'est de changer d'approche méthodologique, de concentrer leur talent et leur effort sur la lecture de l'œuvre elle-même et ne pas s'attarder à

³⁴ *Ibid.*, p. xxvii.

³⁵ Comme celui d'un artiste, ami du décédé :
 «En avant, en avant! courage brave Pierre!
 Porte ta lourde croix par les vilains chemins,
 Sans montrer aux regards tes genoux et tes mains,
 Meurtris sur les angles de pierre.» (*ibid.*, p. xxvi).

recueillir tout ce qu'ils peuvent «sur la vie matérielle³⁶» de l'auteur. L'ordre final de Borel à son lecteur, atténué par la mobilisation de la proposition conditionnelle et l'emploi de la troisième personne, est éloquent : «Si [...] ils (les lecteurs) désiraient avoir quelques notions sur l'allure d'esprit de Champavert, il leur suffirait de lire ce qui suit³⁷» : autrement dit, si vous voulez me connaître, lisez mon livre ! Pas besoin de me chercher ailleurs ! Voilà renversé le postulat d'une critique institutionnalisée qui adopte la méthode vilipendée ici par Borel : *le meilleur chemin vers l'œuvre est l'intention de l'auteur* devient *le meilleur chemin vers l'intention est l'œuvre elle-même*. Car, c'est justement dans «ce qui suit» la préface que tout se joue. Car, insinue l'auteur, si puissamment écrite que puisse être une préface ou, plus généralement, un métadiscours sur l'œuvre, il ne demeure après tout qu'une lecture possible de l'œuvre, colorée par les préjugés, les partis-pris et les affabulations morales du critique. Même si ce discours est indispensable – Borel ne nie à aucun moment l'importance de la critique – il ne représente après tout ni l'unique lecture ni la seule façon pour le lecteur de connaître l'auteur. C'est donc au lecteur qu'incombe la responsabilité ultime de la rencontre. Et seule la lecture de l'œuvre elle-même, indépendamment de toute tentative de connaître les facteurs extérieurs à sa création ou de connaître la personne sociale de l'auteur, est en mesure de mettre à nu l'auteur : «Je veux, au

³⁶ *Ibid.*, p. xxvii.

³⁷ *Ibid.*, p. xxviii.

siècle parâtre / Étaler ma nudité» dira un des poèmes de l'écrivain suicidé. Après tout, l'âme du poète «est tout entière dans ses écrits³⁸».

C'est la même position qu'adopte, deux ans avant la parution de *Champavert*, Balzac dans sa préface à *La peau de chagrin*. Le génie du romancier ayant dû rester obstinément méconnu, si l'on en croit le représentant par excellence de cette façon d'aborder l'œuvre, le critique qui a pratiquement inventé et perfectionné l'art de la critique biographique, Balzac, d'abord avec une certaine réserve³⁹, mais ensuite avec un sarcasme mordant que va couronner le recours à l'apodioxis⁴⁰ –, s'acharnera contre ce qu'il appelle une critique de «désunions et [...] cohésions [...] entre l'homme et sa pensée⁴¹». Il va dénoncer une méthode critique qu'il associe à une sorte de «physiologie scripturale⁴²» et qui, pratiquée par des amateurs, autorise aussi le lecteur à s'adonner à un exercice qui consiste, entre autres, à attribuer à l'auteur des traits qui, étant plutôt ceux du lecteur, transforment l'écrivain en «un être multiple, espèce de créature imaginaire»,

³⁸ *Ibid.*, p. xxvii.

³⁹ «Il y a sans doute beaucoup d'auteurs dont le caractère personnel est vivement reproduit par la nature de leurs compositions, et chez lesquels l'œuvre et l'homme sont une seule et même chose; mais il est d'autres écrivains dont l'âme et les mœurs contrastent puissamment avec la forme et le fond de leurs ouvrages; en sorte qu'il n'existe aucune règle positive pour reconnaître les divers degrés d'affinité qui se trouvent entre les pensées favorites d'un artiste et les fantaisies de ses compositions.» (Honoré de Balzac, «Préface de la première édition», *La peau de chagrin*, «Le livre de poche», Paris, Librairie Générale Française, 1995 [1831], p. 47).

⁴⁰ «Ce double fait est si constant qu'il est puéril d'insister.» (*ibid.*, p. 48).

⁴¹ *Ibid.*, p. 48.

⁴² *Ibid.*, p. 49.

«bossu à Orléans, blond à Bordeaux, fluet à Brest, gros et gras à Cambrai⁴³».

Voici comment Balzac va attaquer, dans un style proche du persiflage :

«La plupart des poètes gracieux ont été des hommes fort insoucians de la grâce, pour eux-mêmes; semblables aux sculpteurs, qui, sans cesse occupés à idéaliser les plus belles formes humaines, à traduire la volupté des lignes, à combiner les traits épars de la beauté, vont presque tous assez mal vêtus, dédaignés de parure, gardant les types du beau dans leur âme, sans que rien transpire au dehors⁴⁴.»

Balzac va dénoncer donc, à son tour, les présupposés d'une telle critique et va insister, lui aussi, sur ce facteur de risque incontournable que cache une méthode à la Sainte-Beuve. Il invite ainsi à une approche où seule l'œuvre sera l'objet de l'examen du critique : «Si vous mettez les personnes et les mœurs en dehors des livres, l'auteur vous reconnaîtra une pleine autonomie sur ses écrits [...]»⁴⁵. C'est ce que va faire également Proust dans son *Contre Sainte-Beuve* : «...un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices⁴⁶.» La preuve ultime de cet aphorisme proustien : l'auteur présumé mort dans la préface à *Champavert* est plus vivant que jamais, avec plein d'énergie pour agresser ses juges, se moquer d'eux avec un sens de l'humour prononcé, et asseoir ses propres critères de lecture. Le suicide aurait beau

⁴³ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁶ Marcel Proust, *op. cit.*, p. 127.

convenir à son tempérament, il n'a jamais eu lieu, et le lieu de la préface s'est transformé en un deuxième lieu de fiction.

Voici la fin de l'argumentation de Borel. Après s'être occupé de la lecture, il jette les bases, à l'instar des autres auteurs romantiques, d'un métadiscours critique focalisé sur la réussite d'une lecture valide d'une œuvre esthétique. Parce qu'il procède à partir de ce qu'il sait et de ce qu'il sait faire, il installe petit à petit ce métadiscours dans la même dimension esthétique que celle où se développe l'objet de son intérêt. La préface devient plus que le lieu d'une réflexion habile, elle devient lieu de création et elle permet au métadiscours de trouver non seulement ses postulats esthétiques et la méthode d'appréhension de son objet, mais aussi une voix particulière, sensible et reconnaissable, à laquelle le lecteur peut apprendre à se fier et à laquelle il peut chercher à faire correspondre la sienne. Cette conclusion vaut mieux que cette lecture qui double et supprime celle de l'œuvre, cette lecture «critique» de la vie si événementielle de l'auteur, qui s'étend des conditions de production de l'œuvre à l'emploi du temps mondain de son concepteur, sans jamais s'attarder sur ses soucis esthétiques. Borel propose une lecture tangible en ce qu'elle s'exerce à partir d'un livre, d'un objet textuel clos et défini, et non une lecture volage, conduite au gré des informations personnelles, privées d'un comportement dont on souhaite qu'il le soit tout autant. A l'instar des autres auteurs, Borel se permet d'user de la préface pour rappeler que l'œuvre est la priorité de l'auteur et qu'elle doit aussi être celle de son lecteur.

vii) George Sand : préface à *Indiana* et Émile Deschamps : préface aux *Études françaises et étrangères*

Voyons – autre auteur, autre préférence – comment Sand conçoit le rôle des critiques dans la société des années 1830. Son parti-pris s'explique naturellement par la nature des critiques qu'elle reçoit, qu'elle a pu lire concernant d'autres auteurs et qui sont venues contester la valeur de son travail d'écrivain. Parce qu'elles s'attaquent directement et en priorité au contenu de ce que développe George Sand, celle-ci s'assigne à répondre point par point aux reproches qui lui sont faits. Sa thèse, en matière de contenu, se lit ainsi : «Rendre une cause odieuse ou ridicule, c'est la persécuter, et même pas la combattre¹.» Elle se décline comme suit : «Peut être que tout l'art du conteur consiste à intéresser à leur propre histoire les coupables qu'il veut ramener, les malheureux qu'il veut guérir².» Elle s'assigne donc comme but une mission salubre³ et pleinement du ressort de l'auteur : mettre son talent au service de la littérature et de tous ceux qui aiment la littérature⁴. Pour se libérer de l'accusation

¹ George Sand, «Préface de l'édition de 1832», *Indiana*, «Folio classique», édition présentée par Béatrice Didier, Paris, Gallimard, 1984 [1832], p. 41.

² *Ibid.*, p. 41.

³ De sauvetage : c'est un double sauvetage (l'œuvre aussi est concernée). Voir note suivante.

⁴ Pour George Sand, la préface joue son rôle traditionnel d'antichambre à l'œuvre, chargée de redonner une dignité à l'œuvre qui fut traînée dans la boue. Il est moins question pour elle de retourner pédagogiquement une situation de crise, moins d'émanciper individuellement chaque lecteur pour en faire son lecteur que de se faire accepter comme une écrivain produisant de la littérature. Deux remarques concernant ce qui vient d'être dit : i) il faut noter que la figure de l'écrivain dans sa préface est une figure masculine; ii) si son statut de femme écrivain arrive à choquer, comment pourrait-elle exister, si elle adoptait une figure d'enseignante?

d'«intentions subversives⁵» et, du même coup, s'écarter des Romantiques purs et durs de cette époque, elle adopte une ligne universalisante des arguments qu'elle présente. Pour preuve, l'emploi du *nous*⁶ qui marque le début du texte et le *vous* qui englobe tout lecteur et tout critique («Il vous raconte ce qu'il a vu⁷ [...]. Il vous dira tout [...], mais si vous l'affubliez de la robe du philosophe, vous la verrez⁸ [...], etc.).

C'est donc par une réfutation systématique des mésinterprétations d'une «police⁹» de la littérature que Sand opère son entrée. Toutefois, l'ouverture dénonce bien sa bivalence à la recherche d'un style qui lui serait propre, car elle n'est pas sans rappeler l'attitude de Gautier dans sa préface aux *Jeunes-France*. Elle déclare le lecteur et le critique en présence «d'un récit fort simple où l'écrivain n'a presque rien créé¹⁰» tout comme Gautier certifie et jure qu'il n'est nullement doué¹¹. De même que cette mise en garde précède le déploiement de

⁵ George Sand, «Notice» [pour l'édition de 1852], *Indiana*, *op. cit.*, p. 35.

⁶ «Nous vivons dans un temps de ruine morale» (George Sand, «Préface de l'édition de 1832», *ibid.*, p. 38) : elle ne se saisit pas immédiatement du *je*, contrairement aux autres Romantiques, et, quand elle le fait, elle s'y insère avec beaucoup de précaution («ce me semble», p. 39; «vous me reprocherez...», p. 39; «vous trouverez mauvais que je n'aie pas jeté...», p. 39). Le *je* va très vite céder le pas à la troisième personne et ne fera plus apparition.

⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁹ George Sand, «Notice» [pour l'édition de 1852], *ibid.*, p. 36.

¹⁰ George Sand, «Préface de l'édition de 1832», *ibid.*, p. 37.

¹¹ «Mon mérite littéraire est très mince» (Théophile Gautier, «Préface», *Jeunes-France*, *op. cit.*, p. 30); «n'étant bon à rien [...], je fais des préfaces [...]

leur talent, de même l'utilisation du chleuvisme sur le modèle de Janin permet de remettre en question l'inégalité communicationnelle dans laquelle se trouve l'auteur obligé de répondre aux critiques¹².

C'est le rôle de l'écrivain qui est utilisé pour établir par contamination les critères qui doivent régir la critique de métier. Ce rôle est développé, nuancé, tout au long de la préface, incarné dans le personnage multiforme de l'«écrivain». Cette figure prend maintes formes, échappe à toute définition sectaire ou définitive, émise à l'emporte-pièce par des critiques trop prompts à la cerner. L'«écrivain» est d'abord «narrateur¹³». D'emblée George Sand formule les critères *a contrario* de sa perception des théories romantiques et refuse de donner dans le misérabilisme, le mélodrame («cris de souffrance et de colère épars dans le drame d'une vie humaine¹⁴»), ou dans la duperie¹⁵ : son écrivain ne se leurre pas plus qu'il ne collabore à un état exsangue auquel il pourrait réduire sans mal

¹² Il s'agit, nous l'avons déjà dit, d'une hiérarchie dominant-dominé, interviewer-interviewé où – le propos de Janin le montre sans équivoque – l'auteur est «forcé» à répondre à la critique. Comme le dira aussi Sand, la critique se présente comme un «tribunal d'inquisition littéraire» (George Sand, «Notice» [pour l'édition de 1852], *op. cit.*, p. 36). Nous remarquerons que le positionnement de Sand dans la troisième édition de son premier roman (celle de 1852) est beaucoup plus intransigeant que dans l'édition de 1832, ses thèses sont beaucoup moins nuancées, prononcées, vingt ans après son timide début littéraire, avec toute la fermeté que lui permet sa réputation. Toutefois, le retour de l'auteur à ses thèses initiales afin de les renforcer montre clairement combien les préjugés de la critique avaient touché la novice littéraire.

¹³ George Sand, «Préface de l'édition de 1832», *ibid.*, p. 37.

¹⁴ *Ibid.*, p. 37.

¹⁵ Cette affirmation rejoint le développement de Lassailly : «Dans cette époque critique [...], nous n'avons plus que deux mots à comprendre, une fois pour toutes, *dupe* et *civilisation*» (Charles Lassailly, *op. cit.*, p. xi).

son univers («il ne vient pas donner son coup de main à l'édifice qu'un douteux avenir nous prépare, son coup de pied à celui du passé qui s'écroule¹⁶»). A cela il faut rajouter qu'il n'est pas là pour faire œuvre utile¹⁷ car ce serait justement collaborer à la maladie du siècle («ce livre-là eût fait l'office des lunettes bleues pour les yeux malades¹⁸»).

Puis c'est d'un débutant, qui en porte tous les stigmates et envers lequel il est sage de se montrer indulgent, qui fait son apparition. Belle jeunesse en tout cas, car elle assume parfaitement sa posture au bout de l'Histoire : si elle refuse les critères énoncés par le passé, repris par une critique somme toute malveillante («des idées préconçues, des jugements tout faits¹⁹»), c'est pour deux raisons. La première est que, puisqu'elle cherche à se démarquer de la génération précédente,

¹⁶ George Sand, «Préface de l'édition de 1832», p. 37-38.

¹⁷ C'est contre l'utilitarisme que va s'insurger aussi Th. Gautier dans sa préface de *Mademoiselle de Maupin* : «Non, imbéciles, non, crétiens et goîtreux que vous êtes, reprochera Gautier aux «critiques utilitaires», un livre ne fait pas de la soupe à la gélatine ; un roman n'est pas une paire de bottes sans couture ; un sonnet, une seringue à jet continu ; un drame n'est pas un chemin de fer, toutes choses essentiellement civilisantes, et faisant marcher l'humanité vers la voie du progrès» (Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 27-28). Ou encore : «Y a-t-il quelque chose d'absolument utile sur cette terre et dans cette vie où nous sommes? D'abord, il est très peu utile que nous soyons sur terre, et que nous vivions» (*ibid.*, p. 30). Ces derniers mots de Gautier font écho à P. Borel qui, dans sa «Notice sur Champavert», rédigée un an avant la préface de *Mademoiselle de Maupin*, écrit : «On recommande toujours aux hommes de ne rien faire d'inutile, d'accord ; mais autant vaudrait leur dire de se tuer, car, de bonne foi, à quoi bon vivre... Est-il rien plus inutile que la vie?» (Pétrus Borel, *op. cit.*, p. xxx). Citons aussi ce passage de la préface de Gautier aux *Jeunes-France* : «Je vous le proteste ici, afin que vous le sachiez, je hais de tout mon cœur ce qui ressemble de près ou de loin à un livre : je ne conçois pas à quoi cela sert. Les gros Plutarques in-folio [...] ont une utilité évidente; ils servent à mettre en presse, à défaut de rabats puisqu'on n'en porte plus, les gravures chiffonnées et qui ont pris un mauvais pli.» (*op. cit.*, p. 26-27).

¹⁸ George Sand, «Préface de l'édition de 1832», p. 37.

¹⁹ *Ibid.*, p. 38.

la littérature actuelle ne peut pas être soumise aux critères pré-existants qui furent établis par l'ancienne. La seconde est qu'il faudra attendre, si l'on est logique au niveau de sa pratique critique, que la littérature actuelle soit devenue passée pour pouvoir porter sur elle son discours. C'est ce qu'affirme George Sand : « [...] jeune qu'il est aujourd'hui, il vous raconte ce qu'il a vu, sans oser prendre ses conclusions sur ce grand procès entre l'avenir et le passé, que peut-être nul homme de la génération présente n'est bien compétent pour juger²⁰. »

Enfin, l'écrivain se fait «conteur²¹» ponctuel, modeste quant à la matière et à l'envergure de son «métier²²» : il est «simple diseur chargé [d'] amuser²³». A *contrario* donc, George Sand établit les règles que devront suivre les critiques, s'ils décident, au même titre que l'écrivain, de remplir leur métier.

- S'ils s'engagent sur le terrain de la politique, ils devront renoncer²⁴. Ils sont trop impliqués dans l'ordre social, si déterminés sont-ils à déclarer l'œuvre «dangereuse²⁵».

²⁰ *Ibid.*, p. 38.

²¹ *Ibid.*, p. 38.

²² *Ibid.*, p. 38.

²³ *Ibid.*, p. 38.

²⁴ Leur vocabulaire, repris dans l'exercice de réfutation, est très orienté : «ordre social» (p. 37), «malaise social» (p. 37), «aspirations vers une existence meilleure» (p. 37), «qu'on s'en prenne à la société pour ses inégalités» (p. 37), etc.

²⁵ *Ibid.*, p. 37.

- S'ils s'engagent sur le terrain de la gestion de l'histoire littéraire et s'octroient la compétence de juger, selon une tradition littéraire héritée, des œuvres produites dans le siècle, ils devront renoncer²⁶.
- S'ils pensent pouvoir «instruire²⁷» la société, ils se trompent de visée et certes de méthode. Ici, George Sand nie la dimension pédagogique de la critique, refus sans appel légitimé par l'abandon des bases précédentes : comment se mettre à enseigner en vérité si l'on n'a accès ni à la politique du temps (actualisation, contextualisation), ni à l'histoire littéraire (études diachroniques)?

L'anti-modèle continue son travail de réajustement, de mémoire plutôt que de sape («Il aimerait mieux essayer de vous rattacher à d'anciennes croyances anéanties [...] plutôt que d'employer son talent, s'il en avait, à foudroyer²⁸ les autels renversés»). Il permet de dénoncer le commerce que représente le milieu des arts où s'évertue en vain la morale. L'ironie première («par l'esprit de charité qui court²⁹») est achevée par l'oxymore qui retentit comme une déflagration : «il

²⁶ C'est aussi la position de Deschamps qui, dans sa préface aux *Études françaises et étrangères*, écarte, comme nous allons le voir, le débat sur le romantisme pour s'interroger sur la valeur de la littérature.

²⁷ George Sand, «Préface de l'édition de 1832», p. 38.

²⁸ George Sand s'inscrit, par l'emploi de cette métaphore, dans la logique de renversement des rapports de force, la foudre de l'auteur supplantant sans mal le bûcher de l'inquisition : «Vous suffirait-il de dépecer et de brûler les livres à petit feu [...] [des] écrivains qui se permettent d'avoir autres dieux que les vôtres?» (George Sand, «Notice» [pour l'édition de 1852], p. 36).

²⁹ George Sand, «Préface de l'édition de 1832», p. 38.

y a honneur, sinon profit³⁰». Le paradoxe développe cette absence de morale au nom de laquelle les critiques profèrent leurs accusations, c'est ce que reprend «une semblable profession de foi jurerait comme un anachronisme³¹». Remettant en cause donc toujours cette méthode critique basée sur des critères erronés et obsolètes, George Sand continue en réprochant la branche qui se mêle d'analyser les intentions de l'auteur. Si, cette fois, la critique n'essaye pas de comprendre l'histoire à l'aune de la vie de l'auteur, elle essaye néanmoins de s'appropriier sa «conscience» («sa conscience était nette³²»). Ce paroxysme de la méthode critique n'est pas atteint sans une dose de sarcasme qui se retrouve dans de nombreuses phrases de l'auteur. En outre, resurgissent ensuite les exigences du commerce des livres qui imposent ses «sourdines³³» comme autant de censures culturelles qui commandent des récits absurdes, comme le souligne le jeu de mots : «(raconter) sans passion les passions humaines³⁴». C'est dans ce déchaînement de passions «sans passion», que George Sand finit par apparaître. Ce que le code oblige, le code stimule. Son apparition est subite et passe comme un éclair. Son intervention est fébrile et extrêmement politique puisqu'elle

³⁰ *Ibid.*, p. 39.

³¹ *Ibid.*, p. 39.

³² *Ibid.*, p. 39.

³³ *Ibid.*, p. 39.

³⁴ *Ibid.*, p. 39. L'auteur semble renvoyer ici le lecteur et la critique aux règles du théâtre classique, imposées notamment par le mécénat. C'est ce qu'indique tout le paragraphe suivant dont le vocabulaire semble tout droit sorti des pièces de Corneille ou de Racine. «La loi parque nos volontés» : le jeu de mots amplifie l'impression de convention qui règne dans toute cette mise en scène (le premier, le second, le troisième «qui représente la loi», «qui représente l'opinion», «qui représente l'illusion», la mise en exergue typographique contribuant à ce soulignement global).

s'interdit ce que se permettent ses détracteurs : elle n'émet, semble-t-il, aucune condamnation sous aucune forme. Cette déclaration à la première personne («ce me semble», «vous me reprocherez», «vous trouverez mauvais que je n'aie pas jeté [...]»³⁵), la seule, préfigure parfaitement la thèse qui s'ingénie contre la persécution. Mais ce dévoilement est de courte durée, et l'allégorie reprend sur un mode déjà connu, celui du travestissement de l'écrivain. La reprise de l'image du «philosophe» permet de décliner le travestissement : il est d'abord orchestré par malveillance («vous l'affubliez de la robe du philosophe»³⁶), puis il sert de réponse à l'envoyeur («se sentant trop neuf pour faire un traité philosophique»³⁷), démontrant ainsi la perversité qui se joue derrière le déguisement, une perversité à verser tout entière au dossier de l'ignorance patentée³⁸ quant au métier exercé par l'écrivain. Celui-ci en a pourtant une conscience très claire, ainsi exprimée : «il s'est borné à vous dire *Indiana*, une histoire»³⁹...». Tout le métier est là : il concerne la fabrication d'un discours, dont les limites sont l'espace et le temps de l'histoire, limites qu'il connaît et respecte pour se les être fixées (comme le confirme l'emploi du verbe pronominal). Il exerce son métier en faveur d'un

³⁵ *Ibid.*, p. 39.

³⁶ *Ibid.*, p. 38.

³⁷ *Ibid.*, p. 39-40.

³⁸ Et peut-être cultivée par un certain nombre de membres des Jeunes-France qui considèrent de mise un accoutrement distinctif, dont n'hésite pas à se railler Gautier : «Je n'ai pas ajouté à mon prénom une désinence en *us*, je n'ai pas échangé mon nom de tailleur et de bottier contre un nom moyen-âge sonore. Ni mes vers, ni ma prose, ni moi n'avons un seul poil de barbe» et ainsi de suite (Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 30).

³⁹ George Sand, «Préface de l'édition de 1832», p. 40. Souligné par nous.

public à qui il destine son œuvre. Ce pacte est, selon Sand, méconnu, s'il n'est ignoré, par les critiques qui extrapolent et généralisent, prenant ainsi le risque de contredire, de contrevenir au sens de l'œuvre qu'ils critiquent. Tandis que George Sand exprime par les nombreux pronoms possessifs («ses faiblesses, ses violences, ses droits, ses torts, ses biens et ses maux⁴⁰»), combien clair, particulier bien que conceptuel, est l'enjeu de la littérature⁴¹, les critiques proposent de définir un «type» («Indiana [...], c'est un type⁴²», le verbe d'état jouant ici à plein). Le contresens a plusieurs implications :

- 1) Il invite à d'autres nivellements de sens, injustifiés, représentatifs de la censure culturelle déjà mentionnée («c'est la femme, l'être faible⁴³», ; l'adéquation des termes dénonce un état d'esprit, non un travail poétique)
- 2) Il permet de faire succomber l'œuvre à une boucle morale qui l'enserme et lui impose une nouvelle forme, conforme celle-là («représenter les *passions* comprimées [...] supprimées par les lois⁴⁴» ; cette gradation rend compte du préjugé moral qui sous-tend l'explication)
- 3) Il est pourtant difficile à éviter car le piège d'une lecture exhaustive, totalisante, donc intégriste est trop tentant («si vous voulez absolument

⁴⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁴¹ Il s'agit dans l'espace-temps de l'histoire, grâce à la langue et dans les limites imposées par l'écriture, de faire exister une occurrence à laquelle on doit donner sa chance en tant qu'occurrence dans le siècle et dans l'Histoire.

⁴² George Sand, «Préface de l'édition de 1832», p. 40.

⁴³ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 40.

expliquer tout dans ce livre⁴⁵»). A noter que derrière chaque lecture intégriste (que l'on peut apercevoir à travers le vocabulaire présent dans cette phrase et applicable à tant d'autres œuvres «c'est l'amour heurtant son front aveugle à tous les obstacles de la civilisation⁴⁶») se prépare le spectre de la persécution.

Est ainsi démonté tout le mécanisme (pratiquant ce que Sand a annoncé plus tôt : «l'écrivain n'est qu'un miroir qui [...] reflète, une machine qui [...] décalque, et qui n'a rien à se faire pardonner si ses empreintes sont exactes, si son reflet est fidèle⁴⁷») de la persécution, mécanisme qui met au jour le double mouvement qui traverse la critique : c'est parce qu'elle se sent agressée qu'elle agresse en retour. Elle choisit d'ignorer pour ce faire la réalité du métier d'écrivain. C'est pour cela que Sand propose que la préface, certainement au même titre que l'œuvre, ne participe pas à cette persécution, mais qu'elle fasse figure d'une alternative et le lieu d'un combat. La stratégie critique n'est de toute façon pas vouée à faire long feu, elle s'érode jusqu'à la stérilité. C'est ce que tente à prouver cette phrase : «le serpent use et brise ses dents à vouloir ronger une lime ; les forces de l'âme s'épuisent à vouloir lutter contre le positif de la vie⁴⁸.»

⁴⁵ *Ibid.*, p. 40. V. Hugo va, à son tour, déplorer la méthode des critiques qui choisissent de faire «la critique de l'Himalaya caillou par caillou» (Victor Hugo, *William Shakespeare, op. cit.*, p. 229).

⁴⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 40.

La clause qui suit, à savoir : «voilà ce que vous pourrez conclure de cette anecdote, et c'est dans ce sens qu'elle fut racontée à celui qui vous la transmet⁴⁹», est renforcée par l'induction présente sur deux fronts : celui de l'exemple (le serpent) et celui du raisonnement antérieur de l'auteur qui choisit d'opérer semblable induction. En effet, si l'auteur a déjà conclu de la sorte, il est à parier que cette conclusion soit reproductible et donc générale, et il est vraisemblable que l'exemple comme la clause soit juste. Mais ce n'est pas tout. Le parallélisme syntaxique («à vouloir ronger/à vouloir lutter»), renforcé par la juxtaposition des deux propositions, établit une double comparaison qui met en correspondance d'une part, le serpent et les forces de l'âme, d'autre part, la lime et le positif de la vie. Le paradoxe aboutit à une équivalence à l'intérieur des couples, qui produit le même effet. De même que le positif de la vie est au moins aussi usant que la lime, de même les forces de l'âme sont rabattues au même niveau que celui où se débat le serpent. Voilà toute l'échelle des valeurs, celle qui détermine le bien contre le mal, anéantie par la vraisemblance qui sous-tend le raisonnement.

Ce sarcasme vaut évidemment des «reproches⁵⁰» mais l'on connaît désormais la valeur de ces «âmes probes⁵¹» et autres «consciences d'honnêtes

⁴⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁵¹ *Ibid.*, p. 40.

gens⁵²» autant que de celle de la «vertu⁵³» et de la «raison⁵⁴» pour lesquelles ils s'inquiètent si bravement. Bien sûr, «l'opinion (est) si injuste⁵⁵», c'est sur elle que repose l'accusation, sur elle que repose la réfutation et aussi l'auto-dénigrement. Car l'accusation attend de l'accusé qu'il soit son meilleur allié et qu'il reconnaisse la validité des faits qui lui sont reprochés. Mais une telle position modifie encore le statut de l'écrivain, et parce qu'elle le force à retourner sur le terrain qui lui serait le moins propice, celui de l'histoire littéraire, il se transforme en «historien⁵⁶». Seul un historien en effet pourra s'exprimer sur des faits, seul un historien pourra témoigner en faveur de leur véracité et plaider pour l'accusation.

Revenons sur la mise en place d'une telle situation. Lorsque Sand s'intéresse au «succès⁵⁷», elle revient sur le dénigrement moral des critiques et sur la nécessité de ne pas heurter son public⁵⁸. Elle emploie ensuite des termes qui laissent entrevoir le but ultime qu'une telle manipulation pour des raisons

⁵² *Ibid.*, p. 40.

⁵³ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 40 : «l'historien d'*Indiana*».

⁵⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁸ Elle en profite aussi pour s'écarter encore des Romantiques qui à la fois comme la critique s'échinent à «éveiller des sympathies funestes dans les âmes aigries, [...] envenimer les plaies déjà trop cuisantes que le joug social imprime sur des fronts impatients et rebelles» mais qui se décrivent également comme ces «âmes funestes», ces «fronts impatients et rebelles» (*ibid.*, p. 40).

commerciales se fixe : «un appel coupable⁵⁹» et «conquérir⁶⁰». Voilà la philosophie d'une critique pédagogue, bien pensante et établie, la conquête de son auditoire par l'exacerbation de ses instincts les moins culturels. Tout comme l'écrivain «se défend d'y avoir songé⁶¹» et pousse, horrifié, l'hypocrisie jusqu'à promettre la destruction de l'œuvre incriminée («s'il croyait avoir atteint ce résultat, il anéantirait son livre⁶²»), la critique se réjouit de voir enfin l'aboutissement de sa logique et l'autodestruction de l'œuvre. La réfutation de George Sand semble en effet avoir atteint sa conclusion, dramatisant la stupeur face à l'acceptation du discours critique et à la reconnaissance de son bien-fondé. Tel serait le pouvoir d'un discours critique si l'auteur lui prêtait main forte et si «espér[ant] se justifier en disant qu'il (l'écrivain) a cru mieux servir ses principes par des exemples vrais que par de poétiques inventions⁶³», il versait à son tour dans la stratégie critique et renonçait à son métier.

Une telle extrémité n'est évidemment pas à l'ordre du jour pour George Sand. On a vu qu'il ne restait rien de l'échelle des valeurs sur laquelle les critiques basaient leur discours. On va voir qu'il y a pire. Si l'on considère ce que nous savons de la philosophie des critiques et que nous le confrontons à cette

⁵⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁶¹ *Ibid.*, p. 40.

⁶² *Ibid.*, p. 40.

⁶³ *Ibid.*, p. 40.

phrase : «eût-il pour lui le naïf amour paternel qui emmaillote les productions rachitiques de ces jours d'avortements littéraires⁶⁴», voyons ce que nous obtenons. D'abord que l'«appel coupable», loin d'être un argument de l'attaque, devient l'horrible secret de l'accusation. Comment peut-elle le nier, comment peut-elle réfuter vouloir «conquérir» alors qu'il apparaît clairement que de cette annexion résulte des «productions rachitiques», preuve d'un enfantement maudit? Il est clairement question ici d'un inceste, l'amour paternel compromettant la santé du bébé à naître par l'horreur de son crime et tâchant de minimiser son geste en protégeant l'enfant («qui emmaillote les productions rachitiques»). Cette protection est de toute manière stérile puisqu'il y a «avortement». A vouloir compromettre, parce qu'on n'a plus de valeurs, parce que la conception de son métier est impérialiste, cupide et veule, le métier d'écrivain, l'on commet le pire des crimes. Il apparaît que ce qui offusque tant la critique chez l'écrivain est de fait son pain quotidien ; l'écrivain ne compte pas arrêter là sa réfutation, comme la proposition hypothétique et le conditionnel le suggéraient. Le critique aurait pu s'en douter s'il avait suivi l'argumentation mise en place, mais peut-être est-ce là sa faiblesse majeure.

L'écrivain va finir par libérer sa création du marasme dans lequel la place la critique («avec le caractère de triste franchise qui l'enveloppe⁶⁵»). L'écrivain

⁶⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 40.

doit se détacher des faits sur lesquels s'élabore l'inculpation et s'investir dans ces «poétiques inventions» qui sont son pain quotidien. Car, de même que «faire impression sur des cerveaux ardents et jeunes⁶⁶» s'apparente à la manipulation la plus vile, de même un argument qui privilégie l'effet plutôt que le raisonnement (effet qui n'est d'ailleurs pas sa spécialité), ne pourra pas suffire à sauver une accusation de la déroute. C'est là que réside tout le danger de «passe[r] au milieu des faits, coudoyant à droite et à gauche sans plus d'égard pour un camp que pour l'autre⁶⁷»; voilà où mène l'ignorance comme le mélange criminel des genres. George Sand écarte de cette façon les critiques de leur propre domaine et manifeste l'évidence : que le métalangage, au même titre que le langage, est la matière de l'écrivain. Les auteurs sont les maîtres de l'écriture, ils exercent le métier d'écrivain lorsqu'ils s'attachent à faire œuvre, celui de critique lorsqu'ils argumentent dans une préface.

A l'enthymème des critiques énoncé au début de la préface et qui pourrait se lire comme suit : *ce livre dépeint le malaise social, il fait naître de nouvelles croyances et propage des idées subversives, ce livre est donc mauvais*, George Sand, qui n'a pas manqué l'indice qu'incarne l'emploi du terme «dangereux» qui a provoqué en elle tant d'émotions et de réflexions, réfute en changeant de point de départ. Elle substitue «médiocre⁶⁸» à «dangereux⁶⁹» et propose un contre-

⁶⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 41.

enthymème dont la clause reste la même mais qui se trouve invalidé grâce à un changement de tactique. Au début, George Sand prend le parti de ne pas donner prise à l'accusation : «Il faudrait répondre à la critique qu'elle fait beaucoup d'honneur à une œuvre sans importance⁷⁰.» Sa réfutation ou sa défense se construit sur cette proposition : *il est vraisemblable que je sois innocente*. Après l'affirmation du rôle de l'écrivain et le démantèlement de la pratique et de la philosophie critiques, elle change de proposition : *il n'est pas vraisemblable que je sois coupable parce qu'il était vraisemblable qu'on me croie coupable*. C'est ce que l'on comprend ici : «ce serait donner trop d'importance à un ouvrage destiné sans doute à faire peu de bruit que de vouloir écarter de lui toute accusation.» On comprend aussi que «l'auteur s'abandonne tout entier à la critique⁷¹». Il ne craint plus les attaques d'une critique qu'il opère lui-même. Il a débouté l'accusation, s'est montré son allié le plus parfait pour ensuite la remplacer totalement et l'exclure même de son champ d'opération.

Sand accorde aux critiques la possibilité de deux nouvelles intrusions («Raymon, direz-vous, c'est la société⁷²» et «ensuite vous direz que ...⁷³»), pour en finir. Elle laisse la parole aux critiques qui débutent la joute ; l'emploi du futur

⁶⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 41.

⁷¹ *Ibid.*, p. 41.

⁷² *Ibid.*, p. 41.

⁷³ *Ibid.*, p. 41.

est satirique puisque l'on sait déjà que les critiques condamnent et non critiquent, et que les termes de la condamnation ont été révélés dès la première page. En outre, Indiana ayant déjà été traitée, reste Raymon. Tout comme Indiana a été soumise à un profilage, à sa plus ou moins grande correspondance à un «type» dont la société doit pouvoir s'enorgueillir, il y a fort à parier que le sort de Raymon sera réglé de façon similaire. Et lorsque Raymon est disqualifié parce qu'il n'est pas «l'homme de bien⁷⁴», le Graal, il est inévitable que les critiques poursuivent leur quête jusqu'à ce qu'ils le trouvent. L'ironie se fait encore sentir, car il suffisait de regarder «à côté de Raymon⁷⁵». Pour souligner la trouvaille, Sand rapporte la parole critique à la négative : «vous ne direz pas⁷⁶» ; la forme négative est prolongée par une expression négative «ennemi de l'ordre⁷⁷» qui achève la double négation. L'ironie s'affiche dès lors sous les traits de la paraphrase. Oui, «l'homme de bien» n'est pas «ennemi de l'ordre» : cette tautologie renforce la défaillance de la critique qui tentait d'exprimer un avis contraire. Ainsi, bien incapable est la critique de dire ce qu'est une œuvre, elle se révèle surtout totalement incapable de dire ce qu'elle n'est pas ; jamais la critique ne peut exprimer d'avis contraire, car son credo est semblable à celui qu'elle veut trouver illustré par le personnage : «car il immole son bonheur, il fait abnégation

⁷⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 41.

de lui-même devant toutes les questions d'ordre social⁷⁸». Voici donc stigmatisées dans la causale les raisons coupables de lier la critique pieds et poings, le double sacrifice de sa personne et de ses aspirations, accompli dans l'intérêt d'un «ordre» plus grand sans doute, qui ne questionne pas l'état de la société et dont le service requiert plus que le sacrifice, la dissimulation, derrière un masque de vertu («Raymon, répondra l'auteur [on remarque que Sand réapparaît ici sous ses propres traits], c'est la fausse raison, la fausse morale par qui la société est gouvernée⁷⁹»).

Puis, puisqu'il est avéré que les critiques partent du personnage pour attaquer l'œuvre, du «type» qu'il représente pour remonter jusqu'à la société qu'il envisage, ce sera au tour du niveau de décadence de l'œuvre d'être jugée. Sand ne refuse pas de répondre cette fois, on l'a vu. Elle réitère, en retournant contre eux les critères dont elle a montré l'impertinence, ce qu'elle a à cœur, ce qui dépend réellement de l'auteur et qui devrait servir de critères dans l'évaluation esthétique de l'œuvre, le travail de l'écrivain ; ce travail qui consiste à montrer ce qui est ou se révèle «nécessaire». «L'auteur vous dira qu'il ne s'est pas engagé à vous montrer la société vertueuse, mais nécessaire, et que l'honneur est devenu difficile

⁷⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 41.

comme l'héroïsme, dans ces jours de décadence. Pensez-vous que cette vérité dégoûte les grandes âmes de l'honneur? Je pense tout le contraire⁸⁰.»

La décadence se retourne contre les critiques qui la cherchent avidement dans les œuvres qu'ils jugent, la débusquent et l'assassinent ; ce sont eux qui, à l'abri derrière leur masque de vertu, participent au déclin en proclamant la ruine de l'art. Elle rend coup pour coup cependant car le retour aux sources qu'ils ne connaissent pas⁸¹, trop occupés qu'ils sont à révéler les monuments classiques, la composition de héros de leurs temps, est injustifié. Voilà le vrai crime, car les «grandes âmes» ne manquent à aucune époque, c'est la caution qu'apporte George Sand en guise de conclusion.

Ce crime est clairement identifié par Émile Deschamps dans sa préface aux *Études françaises et étrangères*. La transition entre les deux auteurs est facile car nombreuses sont les assertions que Sand peut reprendre à son compte, tant l'histoire littéraire de Deschamps formule ses propres exaspérations et revendications. La réfutation des critiques obnubilés par les chefs d'œuvre classiques provoque le même recul, la même méfiance. Il ne s'agit pas de

⁸⁰ *Ibid.*, p. 41.

⁸¹ «Il nous est impossible encore, dira Deschamps, de ne pas dire que nos prétendus classiques ne connaissent ni l'antique ni le moderne ; qu'ils n'aiment ni la Bible, ni Homère, ni Eschyle [...] ; toutes choses fort désagréables pour les deux ou trois hommes de génie qu'ils ont adoptés, probablement à cause de ce qu'ils ont de moins bon. » (Émile Deschamps, *op. cit.*, p. 66).

participer à «la haine à la mode⁸²» ; qualifier ainsi la polémique qu'entretiennent «des Classiques et des Romantiques⁸³» revient certes à la déplacer vers un terrain qui lui paraît plus favorable, celui de la littérature du XIX^e siècle, mais aussi à la réduire comme phénomène mondain, rappelant peut-être aussi que la critique ne doit pas se mêler de prendre partie, pour ou contre, une école littéraire, et qu'elle doit rester concentrée sur les œuvres produites, autrement dit juger sur pièce. C'est ce qui apparaît ensuite, une fois les écoles écartées, sous la forme de trois questions : «En quoi consiste réellement la littérature française de l'époque actuelle? Par quels genres de compositions se fait-elle surtout remarquer ? Quels sont les ouvrages qui font déjà sa gloire⁸⁴?» Outre le plan que se propose de suivre Deschamps dans sa préface, confirmant par cette annonce un souci pédagogique réel⁸⁵, ces questions doivent servir de méthode : la première annonce la problématique et les deux autres s'interrogent sur les critères. Ces derniers sont accompagnés par les critères suivants : «en quoi consiste notre gloire littéraire dans les époques précédentes et quels sont les genres où nos hommes de génie ont excellé⁸⁶.» Cette méthode repose sur le postulat suivant, exprimé de diverses manières dans le cours de la préface : «Or, c'est précisément dans ce qu'ils n'ont

⁸² *Ibid.*, p. 5.

⁸³ *Ibid.*, p. 5.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁸⁵ «Pour répondre à ces questions... » (*ibid.*, p. 6). La clarté est le souci majeur de Deschamps qui conduit un exposé très complet et très démonstratif, très détaillé au niveau des sources qu'il cite et très modéré quand il ne manipule pas de critères esthétiques pour discuter des œuvres.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 6-7.

pas fait qu'on peut se faire un nom⁸⁷.» On lit aussi : « Pourquoi courir après des palmes déjà cueillies? Comment espère-t-on avancer dans une carrière encombrée de chefs-d'œuvre⁸⁸? », et que « l'innovation est toujours le seul moyen de gloire⁸⁹ ». S'il réfute les comparaisons entre générations d'auteurs parce qu'il les juge indues et stériles (« la comparaison du siècle vivant avec les siècles qui l'ont précédé manque toujours de justesse et de justice⁹⁰ »), s'il n'hésite pas à s'emparer des œuvres intouchables de Racine, Corneille et Voltaire, il esquisse malgré tout ce genre de comparaisons qu'il interdit : « mais Voltaire, si inventif dans ses conceptions, si intéressant dans ses fables, si neuf par les pensées, est resté, comme poète et comme écrivain, bien au-dessous de Corneille et de Racine⁹¹ ». Sa méthode n'est pas infaillible et il est toujours difficile de se concevoir comme fer de lance d'une nouvelle critique, mais même cet exercice qui semble contradictoire avec ce qui a été annoncé reste intéressant dans sa conduite : le jugement y est nuancé et toujours occupé de littérature. N'apparaissent aucun des critères qui servent aux critiques institutionnalisées ; Deschamps laisse l'homme aux tréfonds de l'Histoire qui l'a enseveli à tout jamais, il conserve l'œuvre qu'il soumet à son siècle en tant que pièce d'un puzzle qu'il incombe aux « gens de

⁸⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 16. Et on peut lire aussi à la suite : « il y a peu de justice et de générosité à opposer tous les grands écrivains morts que les temps ont lentement produits, aux écrivains d'une seule époque qui est à peine au quart de sa période » (*ibid.*, p. 16). On identifie bien le rôle primordial du temps dans les thèses de Deschamps, en littérature et en querelles.

⁹¹ *Ibid.*, p. 32.

l'art⁹²» de composer. Ni icône, ni veau d'or, l'œuvre survivante n'est pas «un moule banal⁹³» dans lequel les «continueurs⁹⁴» coulent leurs sages et respectueuses répétitions, elle doit aider à la destruction des «dernière[s] forteresse[s] du *scholastique*⁹⁵». Là encore, une telle affirmation amènerait Deschamps à se contredire car ne sont-ce pas là précisément les termes d'une polémique «à la mode»? Mais là encore, Deschamps, dont l'intérêt ne varie pas, se promène à travers siècles et arts avec pour seuls guides les œuvres. Leurs existences supplantent toujours les discours qu'elles ont suscités pendant et après, leur pérennité sert de gage et non la place qu'on leur a faite dans l'histoire.

Cela dit, le devoir du siècle demeure inchangé. Il doit produire des œuvres. Le rôle des critiques est important, ce qui implique la modification de réflexes et de pratiques. Deschamps dessine et labellise le critique nouveau, renouvelant son attachement à sa démonstration et appliquant ce qu'il préconise, à savoir l'innovation en matière de critique, parce qu'elle est contiguë à l'œuvre, parce qu'elle est explicitée au sein d'une préface et parce qu'elle appartient au siècle en tant que l'une de ses expressions artistiques. C'est en cela aussi que «les grands auteurs ont toujours été les plus grands critiques, quand ils ont voulu s'en

⁹² *Ibid.*, p. 35.

⁹³ *Ibid.*, p. 34.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 35. Soulignement inhérent à l'édition originale.

mêler⁹⁶». Nous retombons sur la problématique d'une critique du premier niveau de discours, une critique artiste qui se définit dans les préfaces aux œuvres et qui révolutionne à la fois le discours critique et le rôle de l'écrivain. Voilà la révolution ou la naissance, pour reprendre les termes de notre propre problématique, que suggère Deschamps :

«Nous nous sommes expliqué franchement sur toutes les questions ; nous avons proclamé nos admirations avec une grande probité littéraire, sans aucune influence d'amitié ou d'opinion ; pourquoi ne pas apporter en littérature cette indépendance de principes, cette conscience passionnée qui seule réussit maintenant en politique? Nous pouvons nous tromper, mais du moins nous ne voulons tromper personne. Nous manifestons notre sentiment sur l'état actuel de la littérature et de la poésie en France, parce qu'il nous semble que la plus faible voix peut lancer quelques paroles utiles ; du reste, nous ne parlons que d'après notre profonde conviction, sans nous occuper du plus ou moins de succès des ouvrages que nous estimons, sans chercher à flatter l'opinion de la foule ni même à nous mettre en opposition avec elle. [...] ⁹⁷.»

Ces lignes retentissent comme une proclamation. Le ton est donné, les lois sont signifiées, «les choses sont déjà fort avancées ; déjà l'on sait très bien ce qu'on ne veut plus, si on ne sait pas encore ce qu'on veut. Le terrain est déblayé, il n'y a plus qu'à tracer les routes. C'est aux gens de l'art à éclairer et à guider le public [...] ⁹⁸» et la pratique est à installer afin que la déclaration ne reste pas lettre morte. Si le rôle du critique donc est important, le rôle de l'écrivain est primordial.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 35.

Revenons sur le cas de Sand. Elle reprend à son compte ce que Deschamps reproche à Villemain, à savoir l'erreur de succomber aux deux autres «sceptres de la pensée⁹⁹», l'histoire et la philosophie ; rappelons que l'on tente de travestir l'écrivain d'une «robe de philosophe¹⁰⁰» et qu'il n'y a de pire trahison que celle que peut faire un écrivain à son état et qui revient à se prendre pour un «historien¹⁰¹». Deschamps déplore donc que «l'histoire et la philosophie le pressent de toutes parts, et qu'il faut à tout moment, pour développer ses propres forces, entrer dans le domaine de ses deux collègues ; ce qui est un désavantage pour tous les trois et un sujet d'hésitation pour l'auditoire¹⁰²». Il résume les critiques proprement littéraires du professeur à de «rares et trop courtes excursions¹⁰³» puis l'invite, sous réserve du mode conditionnel («se convaincrait», etc.), à conduire une «étude approfondie du rythme, de l'harmonie, de la fabrication du vers ou de la strophe, enfin de tout le matériel poétique¹⁰⁴», c'est-à-dire à peu près tout ce que la critique juge indigne d'elle. De telles études, Deschamps le promet, serviraient tous ceux que la littérature fait vivre : le professeur lui-même, car un professeur doit faire preuve de charisme s'il veut transmettre et convaincre son auditoire («se convaincrait et convaincrait

⁹⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰⁰ George Sand, «Préface de l'édition de 1832», *op. cit.*, p. 38.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁰² Émile Deschamps, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 26.

facilement ses auditeurs¹⁰⁵»), son auditoire donc («une jeunesse ardente et instruite fermente sur les bancs de ses universités¹⁰⁶»), la littérature elle-même («dans l'intérêt de l'art et de sa propre gloire¹⁰⁷» et non dans l'intérêt des maîtres), et les auteurs. Car ce sont bien ces derniers qui doivent bénéficier de la collaboration exercée non en compétition ni par «ignorance ou pédantisme scholastique¹⁰⁸», exercée donc à partir de chaque domaine par les spécialistes de chaque domaine. Deschamps encourage chacun des artisans de son domaine, «philosophes, poètes, historiens¹⁰⁹» à s'unir pour «réédifier, consolider et embellir¹¹⁰». La même optique est défendue : au siècle de faire acte, don des talents qu'ils ont reçus : «Vous tous, qui avez la science, le jugement et l'imagination, ne formez qu'une ligue en faveur de l'ordre et de la civilisation ; [...] mettez en commun tous vos trésors et toutes vos forces pour faire avancer le grand œuvre du XIX^e siècle, et laissez les versificateurs continuer en paix leur innocent métier¹¹¹.»

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 27-28.

Ce sont ces derniers termes qui intéressent George Sand. La condamnation lancée contre elle repose sur la dangerosité de son roman. L'auteur a montré que la terminologie critique ainsi que ses conceptions étaient impertinentes, et elle n'a plus qu'à se flatter de ne pas appartenir aux troupes de ces «continueurs de l'ancienne école¹¹²» mais qu'elle peut se compter au nombre des «sectateurs de l'école qui commence¹¹³».

Souvenons-nous qu'elle a réclamé que l'on abandonne donc ce terme de «dangereux» pour utiliser, si le terme convenait d'aventure mieux, celui de «médiocre». «Il [l'auteur] aimerait mieux rester à jamais médiocre que d'élever sa réputation sur une conscience ruinée¹¹⁴», dit Sand. Mettons cette affirmation et la proposition de Deschamps en vis à vis :

«C'est le commun seul qui, dans notre siècle, tue les arts et les lettres, soit qu'il garde la forme classique, soit qu'il affecte la forme romantique; c'est contre le commun que toutes les colères de la saine critique doivent être dirigées. Pour nous, intimement convaincus de cet axiome de Boileau : "Il n'est pas de degré du médiocre au pire", si nous avons des voiles pour quelques défauts du moins n'aurons-nous jamais de couronnes pour la médiocrité¹¹⁵.»

¹¹² *Ibid.*, p. 16.

¹¹³ *Ibid.*, p. 16. Pourtant elle a soin de se désolidariser des Romantiques. Elle tient à conserver son indépendance, si ce n'est une certaine distance, afin de ne pas avoir à se battre sur deux fronts : celui de ses choix en tant qu'écrivain-femme et celui d'une école aux ambitions moins orientées que les siennes. Si elle peut soutenir les attaques perpétrées aux noms du classicisme, des critiques, de l'ordre social qui dénigrent son œuvre, elle ne veut pas mettre en scène les manières romantiques dans son œuvre ; pourtant elle adhère clairement au principe partagé par tous les Romantiques qui est de ne pas reproduire ou produire du «commun».

¹¹⁴ George Sand, «Préface de l'édition de 1832», p. 41.

¹¹⁵ Émile Deschamps, *op. cit.*, p. 64-65.

Le «commun» n'est pas la terreur des Romantiques, qui réduiraient ainsi considérablement leur art, ni l'excentrique, le bizarre, le curieux la priorité que fustige Girardin, nous le verrons; le «commun», puisqu'il équivaut au pire, serait la preuve ultime qu'il n'existe en ce siècle décadent aucun génie. Non seulement cet argument siérait à Sand, mais elle s'en flatterait, car ce ne serait pas un argument très valable (*il existe des génies à toutes les époques sauf à la nôtre*), car ce serait la marque visible de l'expression d'une «critique saine» qui ne chercherait plus à détruire systématiquement toutes les tentatives des jeunes auteurs et ne tenterait plus de ramener à elle toutes ces brebis égarées¹¹⁶. Cet argument est donc la preuve du travail des artistes accompli dans la préface : rapprocher la critique du champ de son expertise, définir ses critères d'évaluation et créer de manière littéraire et créative un discours qui lui est propre. Cette création repose sur la pièce maîtresse et obsédante qui guide chacun des pas des auteurs romantiques, le style. Le style dont dépend l'existence de l'œuvre – sinon elle ne serait qu'une coquille vide – est le rassemblement du fond et de la forme :

«Comme si on pouvait séparer l'idée de l'expression dans un écrivain ; comme si la manière de concevoir n'était pas étroitement unie à la manière de rendre ; comme si le langage enfin n'était qu'une traduction de la pensée, faite à froid et après coup! Ces prétendues combinaisons ne produiraient que des choses monstrueuses ou insipides. [...] On peut préférer un style à un autre, mais on ne peut contester qu'il y ait cent façons d'écrire très bien. Il n'y a au contraire qu'une manière de très mal écrire littérairement ; c'est d'écrire comme tout le monde [...]»¹¹⁷.

¹¹⁶ Si elles rentraient dans le troupeau, elles verraient leur «conscience ruinée» et leur art périr.

¹¹⁷ Émile Deschamps, *op. cit.*, p. 58.

Voilà qui explique moins la dangerosité de Sand que le besoin impératif des auteurs de répondre aux critiques «insipides» quand elles ne sont pas «monstrueuses». Preuve supplémentaire donc, que vient souligner l'argument que le champ de la littérature revient à ceux qui savent écrire, par profession, par talent, et non à ceux qui séparent arbitrairement, certainement parce qu'ils ne savent pas écrire, le champ et en font une soupe totalement inintelligible, improbablement sensible.

La posture de traducteur de Deschamps est ce qui semble plus intéressant et explique parfaitement la nature de son discours ainsi que son appropriation par les auteurs (notamment par Sand). Le métier de traducteur implique en effet la connaissance intime et critique des deux pôles qu'il sert : il est intermédiaire entre l'auteur d'origine et la culture de réception. Il est interprète d'une œuvre dont il n'est pas l'auteur, et lecteur d'une culture qui est étrangère; il est aussi lecteur d'une œuvre qu'il doit traduire, et critique de sa culture d'origine¹¹⁸. Vis-à-vis des universitaires, cependant, le passage se fait plus aisément, et de manière plus organique : le traducteur est une navette entre deux mondes, le professeur remplit la même fonction. Tous les deux sont soumis à la pression qu'exerce sur eux chacun des deux pôles (auteur/lectorat de réception; système/auditoire); tous les deux ont aussi une marge de manœuvre conséquente, liée au pouvoir qu'ils tirent de la nécessité de leur tâche. Les deux pôles sont eux

¹¹⁸ Pour ce qui est du rapport à l'auteur et à l'œuvre d'origine, nous renvoyons aux théories de la traduction.

aussi soumis à la pression d'une communication vers l'extérieur. Si les préfaces d'auteurs sont les exemples nécessaires à la propagation de la théorie, il est intéressant d'accorder une place particulière à Deschamps, sans lequel il serait difficile de cerner l'une des raisons littéraires les plus essentielles à l'émancipation de la critique.

Examinons plus rigoureusement les passages où Deschamps interpelle Villemain. Ils sont au nombre de trois. Le premier passage sur lequel nous avons déjà travaillé se lit comme ceci :

« Il est à regretter que M. Villemain dont les brillantes improvisations rendent si étroites les plus vastes salles, soit circonscrit lui-même, par la nature spéciale de son cours, dans l'examen critique de l'éloquence française. Quelque fertile que soit son esprit, quelque ingénieuse que soit son érudition, quelque prodigieuse variété qu'il jette dans ses leçons, par la comparaison toujours neuve et utile de notre éloquence nationale avec les éloquences étrangères, il n'en est pas moins vrai que l'histoire et la philosophie le pressent de toutes parts [...]. Sans doute, M. Villemain en appliquant son étonnante sagacité à l'étude approfondie du rythme, de l'harmonie, de la fabrication du vers [...] se convaincrat et convaincrat facilement ses auditeurs, des immenses progrès que la nouvelle école a faits dans la partie artiste, comme dans la partie intellectuelle et littéraire de la poésie. Il proclamerait sans doute hautement, que les rayons presque éteints du dernier siècle ne peuvent pas être la lumière d'un nouvel âge ; il n'hésiterait pas, dans l'intérêt de l'art et de sa propre gloire, à se séparer de la mort pour s'attacher à la vie, et tout en éclairant les poètes de cette nouvelle école sur leurs défauts et leurs dangers, il les vengerait, par l'autorité de sa parole, des outrages de l'ignorance ou du pédantisme scholastique¹¹⁹. »

¹¹⁹ Émile Deschamps, *op. cit.*, p. 25-27.

On le voit, ce n'est pas la pédagogie dont fait indéniablement preuve le professeur qui trouve un écho défavorable. Le charisme de l'enseignant est mis à l'honneur, tout comme sa perspicacité à déterminer quelles analogies seront opérantes, son habileté à mettre son savoir au service de sa démonstration, et il ne fait aucun doute que le professeur ait tout à fait à cœur de combattre les deux fléaux de son milieu, «l'ignorance» et le «pédantisme». Sa défaillance didactique réside ailleurs : comment un professeur si éloquent peut-il montrer si peu d'éloquence lorsqu'il s'agit d'aborder l'étude des textes et des auteurs qui sont la raison du cours? Comment un érudit si averti peut-il manquer de prendre en considération les innovations formelles ainsi que l'attachement des artistes à faire progresser le champ de la littérature par des réflexions sérieuses, des questionnements viables, des propositions légitimes? Comment peut-il refuser d'exercer cette même pédagogie qui fait de lui un professeur remarquablement écouté auprès des auteurs qui ne refusent pas d'apprendre de leurs erreurs? Comment un professeur peut-il accorder son enseignement à son auditoire habituel, éclectique et peut-être plus détaché, moins expérimenté, moins avisé et certes moins instruit que le public que constitueraient les jeunes auteurs? Cette erreur didactique mine l'«autorité de sa parole», car quelle crédibilité reste-t-il à un professeur de littérature qui n'enseigne pas à ceux et à celles qui ont choisi de faire de la littérature leur profession et leur ambition?

Le second passage continue d'illustrer l'intérêt de Deschamps pour l'Université ; il conserve Villemain, pour lequel il a de l'estime, comme figure du professeur contemporain et comme récepteur. Voici l'extrait :

«Ce qu'on a déjà fait pour Schiller, nous le réclamons hautement pour Shakespeare. S'il avait encore besoin d'apologie auprès de quelques esprits timorés, qu'ils lisent les belles et éloquentes leçons de M. Villemain sur ce créateur de la tragédie moderne, et qu'ils voient comment le goût le plus pur se prosterne devant le génie. C'est que les grands auteurs ont toujours été les plus grands critiques, quand ils ont voulu s'en mêler.[...] on sait qu'il [Corneille] fut rejeté hors de cette nouvelle voie [le «mélange des tons»] par les prétendus classiques du temps, mais on ne conçoit pas comment, dans les deux derniers siècles, aucun auteur n'a cherché à y rentrer. Nous persistons à dire que la seule manière d'y marcher à coup sûr, c'est de débiter par y suivre Shakespeare [...]. Du reste, il n'est pas question de vouloir détrôner nos grands poètes au profit d'un usurpateur, comme quelques gens de lettres feignent de le craindre. Dans l'empire des arts, il y a un trône pour chaque génie : Voltaire n'a fait aucun tort à Corneille ni à Racine, il n'a tué que leurs imitateurs ; de même Shakespeare ne fera de mal qu'aux continuateurs de Voltaire. On peut donc être bien tranquille. ¹²⁰»

Deschamps semble appeler Villemain à la rescousse pour promouvoir son idée d'introduire Shakespeare en France ; il lui sait gré de la plus efficace des apologies, celle qui s'élabore lors de «belles et éloquentes leçons». Il lui sait gré aussi de reprendre dans ses leçons les remarques ou réflexions de Shakespeare concernant son art, de reconnaître ainsi, en en faisant un moyen pédagogique sûr, la suprématie du «génie» sur le «goût», de l'auteur sur le critique, de la première sur la seconde main, d'un savoir-faire qui s'étend de l'épreuve de l'écriture

¹²⁰ *Ibid.*, p. 45.

jusqu'aux plus poussées des réflexions sur la littérature. Impeccable choix didactique, semble-t-il, mais il est entaché par une crainte qui vient tout bouleverser. Cette crainte est superficielle («gens de lettres feignent») et repose sur deux préjugés, celui indiqué ici et qui concerne la préservation des anciens et celui qui suit et qui interpelle le chauvinisme français : «Quant aux vieilles indignations nationales, à ces gothiques haines de l'étranger, à qui prétendrait-on imposer aujourd'hui avec toute cette patrioterie littéraire¹²¹?» Les deux préjugés sont liés par le même rapport intégriste au domaine des lettres : ne vaillent que ceux dont les œuvres ont été élues ; ceux qui menacent par leurs inventions ou par l'introduction d'inventions étrangères l'intégrité des Anciens menacent le patrimoine français, sont des traîtres à la nation et on connaît le sort qui leur est réservé. Ce crime est sans doute grave, mais «on peut donc être bien tranquille», rassure Deschamps : les menaces sont exagérées, rien ne viendra perturber la sieste des «gens de lettres». La défaillance didactique est donc de nature plus inquiétante que la précédente : les professeurs refusent-ils d'enseigner aux jeunes auteurs parce qu'ils ne veulent pas soumettre les œuvres de leurs élus à l'actualisation, à la lecture du temps? Les professeurs confinent-ils les œuvres à des endroits que leur éloquence se charge de dissimuler, les retirent-ils parce qu'ils souhaitent les voir reposer en paix? Les professeurs enseignent-ils une littérature qu'ils ont pris soin d'enterrer? Les professeurs enseignent-ils la littérature?

¹²¹ *Ibid.*, p. 46.

C'est à cette question que répond le dernier passage. Deschamps indique ce que les enseignants et critiques qui exercent leur métier en faveur de l'époque classique conçoivent comme champ de la littérature, et comment ils se le sont approprié.

«Ainsi, on n'a point de style pour écrire correctement des choses communes, et on peut avoir un style et un très beau style tout en donnant prise à la critique par quelques endroits. Une autre erreur [...], c'est de croire qu'il n'y a qu'une manière de bien écrire, qu'un vrai type de style. [...] On peut préférer un style à un autre, mais on ne peut contester qu'il y ait cent façons d'écrire très bien. Il n'y a au contraire qu'une manière de très mal écrire littérairement ; c'est d'écrire comme tout le monde ; car, il ne faut point compter ceux qui ne savent pas écrire du tout¹²².»

Deschamps touche ici, c'est la fin de sa démonstration, au plus intime : le texte même, «le son de voix, [...] la physionomie, [...] le regard¹²³» du texte, autrement dit son style. Son postulat est qu'il ne faut pas séparer fond et forme ; appliquant ce postulat, il met la critique et l'enseignement classiques devant l'«erreur» profonde qui régit leur approche du texte, approche à la fois pratique et intellectuelle : «Non, l'absence des fautes ne constitue pas plus le style que l'absence de vices ne fait la vertu¹²⁴.» Cette erreur est entérinée en fait par une seconde, contiguë, celle qui ne conçoit diachroniquement et synchroniquement l'existence que d'un seul style. Cette faute est due à l'utilisation répétée et appliquée sans égard à tous les éléments de la question (le texte, l'auteur, les

¹²² *Ibid.*, p. 58.

¹²³ *Ibid.*, p. 58.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 57.

idées, le public, les anciens, les genres, le style, etc..) du «type». Une critique de la typologie, voilà en effet ce que combattent de concert ceux des auteurs qui ne cherchent pas à construire des types dans leur œuvre, mais qui ont la présomption de faire, d'inventer, d'expérimenter *un* style. C'est donc la dernière erreur didactique de l'enseignant, celle qui consiste à vouloir faciliter son analyse littéraire à partir de catégories pré-pensées et à classer les œuvres selon des degrés dictés par un ordre qui n'émane pas du domaine de la littérature et qui s'en sert comme prétexte ; le comble pour des spécialistes du texte que de servir de prétextes à leurs œuvres, le comble aussi pour des spécialistes de l'analyse que de saborder leur champ d'expertise à coup de types.

Si l'on attribuait une once de méchanceté à Deschamps qui n'en possède aucune, il suffirait d'attribuer la dernière remarque aux enseignants, dont le métier, après tout, n'exige aucun *savoir-faire* en la matière. La difficulté est de taille et elle renvoie justement au statut particulier de Deschamps, celui de traducteur. C'est en tant que traducteur que Deschamps propose une nouvelle voie à l'enseignement. Nous poursuivons donc avec le discours universitaire.

B) L'OFFENSIVE DES UNIVERSITAIRES

i) Saint-Marc Girardin : *Cours de littérature dramatique*

Nous avons vu, jusqu'ici, comment les auteurs de notre corpus, chacun à sa manière, d'après les accusations dont il a été la cible, et selon ses propres préoccupations esthétiques, ont défini les critères de leur métadiscours critique afin d'assurer une lecture valide de leur œuvre et démolir le raisonnement qui sous-tend l'argumentation de leurs juges. Mais afin de saisir, dans toute son ampleur, le renouvellement du discours critique proposé par les représentants du camp des écrivains, il est indispensable de confronter leur parole aux nuances de celle du camp adverse, le camp des représentants de l'enseignement universitaire. Si les attaques contre les Romantiques ne sont pas de leur seul chef, et si les journalistes ont eux aussi une large part dans la défense romantique, ce n'est pourtant pas le discours de ces derniers qui va nous intéresser. En effet, la critique journalistique semble être préoccupée surtout par le côté mercantile du débat. Cette exigence dessine de nouvelles priorités, notamment celle d'une publicité qui fera vendre tant le journal que l'ouvrage, celle de la constitution d'un lectorat profilé à la fois pour le journal et pour l'ouvrage, et détournera les enjeux

proprement critiques de la polémique¹ de son but avoué : elle cédera sous la pression marchande dont les critères, auxquels s'attachent déjà à répondre certains de nos auteurs, de « succès », d'« utilité » non plus morale ou identitaire mais d'offre et de demande, ne correspondent en rien à la probité intellectuelle et esthétique revendiquée par les auteurs². Outre cette problématique toute journalistique (médiatique) du profit et des récompenses pécuniaires, il faut donc associer le besoin de reconnaissance, de gloire, voire de pouvoir que connaissent aussi les pédagogues de l'Université. Nous croyons qu'en ce qui concerne les parutions qui traitent de la littérature, de la critique d'un ouvrage récemment publié, les critères utilisés par les journalistes sont non seulement issus de la même philosophie que celle qui règne chez les universitaires mais aussi intrinsèquement les mêmes. Voilà certainement pourquoi les préfaces des années trente, qui constituent le nœud de notre réflexion, traitent de ces problèmes comme appartenant à un front unique, sans distinction marquante, notamment pour cette double raison : les universitaires sont sollicités pour écrire ce genre d'articles, et les journalistes ont fait leurs classes à bonne école.

¹ Quoi de plus efficace, en matière de publicité, que ces deux extrêmes, la louange et le vilipendage ? Une polémique se prête tout à fait bien au recours conjoint de l'encens et de l'opprobre qu'adoptent, après concertation (dans le choix des intervenants, par exemple), les deux parties réunies dans une confrontation désormais plus littéraire que critique. La polémique, alors écartée, l'est à juste titre puisqu'il ne s'agit plus que d'une mise en scène où le discours critique importe seulement en ce qu'il est source de spectacle, importe à peu près autant que l'œuvre critiquée qui reste parfaitement secondaire, loin derrière la personnalité du lecteur-créditeur appelant à lui un lectorat (qui s'identifie au lecteur-créditeur bien plus qu'il ne se laisse interpeler par l'ouvrage).

² Bien sûr de tels critères seront rendus compatibles, mais à quel prix ! Notre époque est, en ce sens, particulièrement significative.

Nous allons donc poursuivre notre analyse du métadiscours rival, qui doit nous permettre de nuancer encore la spécificité de la parole critique des auteurs et de leur révolution au sein du métalangage critique. Si notre postulat de départ veut que nous nous penchions surtout sur les discours qui affirment, sans ambiguïté, l'engagement entier des parties impliquées dans la polémique, nous n'allons pas nous priver d'aller consulter d'autres discours, émis eux aussi à partir de l'Université, mais qui n'ont pas fait de cette divergence fondamentale une querelle de personnes et demeurent beaucoup moins virulents que les premiers. C'est pourquoi nous analyserons, dans un premier temps, des textes des universitaires, sous la forme de cours de deux des ennemis les plus déclarés du Romantisme, et, dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à l'étude d'autres discours qui n'affichent pas la même détermination, mais dont la prise de distance apparente par rapport à l'intransigeance des positions de leurs collègues les plus dogmatiques, traduit, nous semble-t-il, plus une alliance implicite avec ces derniers qu'un respect ou un accueil favorable des positions subversives des écrivains en matière d'évaluation esthétique. Leur statut d'enseignants recrutés, payés, considérés par l'Institution exigeait d'eux un serment de fidélité inviolable aux thèses adoptées par l'Institution dont ils étaient les dignes représentants, leur défendant d'emblée une complicité antipatriotique et décadente³ avec les ennemis déclarés de l'Institution. L'engagement de ces derniers n'étant pas aussi

³ Émile Deschamps, *op. cit.*, p. 46. C'est dans les mêmes termes que s'exprime Étienne Equey pour rendre compte de la pratique de Nisard qui a vu «dans les Romantiques [...] les ennemis de la France qui allaient gêner l'esprit national ; il les combattit en qualité de patriote aussi bien qu'en qualité de critique littéraire» (Étienne Equey, *op. cit.*, p. 92).

entier que celui de leurs collègues, comme le montrera leur adoption d'un discours plus nuancé, l'analyse de leur parole montrera néanmoins l'extension de leur implication, leur rôle dans la perpétuation des valeurs prêchées par leurs collègues⁴.

Avant de passer à l'analyse de leur discours, disons aussi que notre choix de limiter notre étude du discours enseignant à l'analyse du discours de deux de ses représentants les plus exemplaires – pour ce qui est de l'étude de ce discours que nous avons associé à l'expression la plus virulente dans le contexte d'une polémique et d'un conflit nominal – ne traduit ni quelque parti-pris de notre part qui voudrait que nous accordions plus de poids à la parole du camp des auteurs, ni une quelconque tentative de réduire l'impact du discours des universitaires. La particularité d'un tel discours est d'être globalisant, et sa force repose essentiellement sur sa réitération infinie, comme le montre la pratique même des enseignants. Plus précisément, si chaque préface cherche à asseoir les principes considérés par les écrivains comme les seuls dignes de guider une lecture valable, elle le fait en mettant en place une problématique particulière, c'est-à-dire en adoptant un angle d'attaque différent à chaque fois, susceptible de refléter la

⁴ C'est ce qu'implique d'ailleurs l'empressement de Nisard à associer les professeurs de la Sorbonne aux «organes» d'une «réaction» organisée et bien entendu justifiée face au roman romantique, et leur enseignement chaleureusement applaudi, à la preuve de la popularité de leurs thèses. La validité de cette thèse ne tardera pas d'être démentie par la même histoire littéraire que les représentants du corps enseignant auront à cœur de mettre en place par la suite, dans laquelle nombre de ces auteurs s'installeront en tant qu'immenses maîtres de la langue française. Et qui se souviendra de leurs détracteurs? L'Histoire, on le sait, n'accorde guère de reconnaissance aux hommes de main (l'ironie veut que les hommes de main ne puissent pas non plus compter sur leurs futurs pairs).

singularité de l'approche de chaque écrivain. Autrement dit, si le but que se donnent les écrivains romantiques de la première moitié du XIX^e siècle est la redéfinition du champ de la critique à partir de nouveaux critères de lecture imposés par un nouvel ordre de choses, par un nouveau contexte social, politique, philosophique, etc.; s'ils cherchent aussi à montrer la suprématie de la critique artiste, sa supériorité sur une critique institutionnalisée dont ils déplorent le caractère arriéré, chacun va donner sa propre explication, va exploiter des aspects différents de ce phénomène, bref va dévoiler la pluridimensionnalité de la question. Ce faisant, chaque auteur redéfinit le rôle de l'écrivain et les priorités esthétiques qui doivent être les siennes. Quant au discours des représentants du camp adverse, il ne peut pas se vanter d'une telle pluriformité, il ne reflète pas un tel souci : les éminents professeurs ont beau adopter des angles d'attaque de prime abord divergents (l'un sera plus préoccupé par le théâtre, l'autre par la poésie ou le roman), ils ne se contentent pas moins d'énoncer les mêmes critères de lecture, de bâtir infailliblement leur argumentation sur les mêmes fondements, bref de mettre à l'appui de leur didactique les mêmes outils, de recycler les mêmes principes pédagogiques dont ils ont été les fiers héritiers⁵.

⁵ Et cela, non seulement dans le domaine de la littérature : Elme Marie Caro, par exemple, professeur de philosophie dans différents lycées (1848-1852), chargé de cours de philosophie à la faculté des Lettres de Paris (1854 et 1864), puis inspecteur de l'académie à Paris (1861), va demeurer tout au long de sa carrière un défenseur ardent «de la morale traditionnelle et pourfendeur de toutes les nouveautés philosophiques du XIX^e siècle» (Christophe Charle, *Dictionnaire biographique des universitaires aux XIX^e et XX^e siècles, vol. 1 : La faculté des Lettres de Paris (1809-1908)*, «Histoire biographique de l'enseignement», Paris, Institut National de Recherche Pédagogique, Editions du CNRS, 1985, p. 42). De même, Daunou, professeur d'histoire et de morale au Collège de France de 1818 à 1830, fidèle aux enseignements des grandes autorités classiques, va dénoncer la littérature romantique comme «une littérature qui a été

Le premier texte qui va nous retenir ici est tiré du premier tome du *Cours de littérature dramatique* de Saint-Marc Girardin⁶, ennemi déclaré des innovations romantiques, surtout en matière de théâtre. Dans le passage que nous allons étudier ici, Girardin examine – pour les condamner – les fondements du théâtre romantique, d'un théâtre qui, cherchant à mettre en scène le caractère exceptionnel, la nature dangereusement individuelle des passions humaines, menace la pérennité des règles dramatiques convenues. Désiré Nisard fera l'éloge de Girardin en signe de camaraderie et de solidarité devant cette menace

entraînée à des excès épouvantables par l'exaltation des sentimens, l'empire des idées absolues, le discrédit des saines études et l'ignoble barbarie du langage». Et que dire de l'ouvrage monumental de Noël et Delaplace (*Leçons françaises de littérature et de morale ou recueil, en prose et en vers, des plus beaux morceaux de la littérature des deux derniers siècles, avec des préceptes de genre, et des modèles d'exercice, par La Harpe, Marmontel, Maury, Le Bateux, etc. Ouvrage classique, adopté par l'Université Royale de France à l'usage des collèges et institutions*), lecture obligatoire et incontournable des élèves de la première moitié du XIX^e siècle, où les préoccupations esthétiques et les problématiques rhétoriques sont invariablement rapportées à des questions d'ordre éthique? Voici comment les deux auteurs décrivent leur méthode : «Chaque morceau de ce recueil, en offrant un exercice de lecture soignée, de mémoire, de déclamation, d'analyse, de développement oratoire, est en même temps une leçon de vertu, d'humanité ou de justice, de religion, de dévouement au prince et à la patrie, de désintéressement ou d'amour du bien public [...]» (J.-Fr. Noël et Ch.-G. Delaplace, «Préface», *ibid.*, dix-huitième édition, St. Pétersbourg, 1834, p. vi. Voir aussi à ce sujet Jacques-Philippe Saint-Gérard, «Remarques sur l'enseignement du modèle littéraire au XIX^e siècle», *La licorne*, vol. 8, 1984, p. 221-238. Enfin, notons en passant que les principaux ouvrages de Delaplace, professeur d'éloquence latine à la faculté des Lettres de Paris de 1810 à 1823, tournent constamment autour de cette question de morale; leurs titres suffisent à souligner cette préoccupation primordiale chez l'éminent professeur : *Leçons de littérature et de morale* (extraits pour les lycées); *Leçons latines de littérature et de morale*; *Leçons latines modernes de littérature et de morale*, etc.). Pour les représentants du corps universitaire – ajoutons à la liste les noms célèbres de P. Fontanier, J.-V. Leclerc, H.-J.-G. Patin, J.-C. Demogeot, etc. – il s'agit de se pencher exclusivement sur l'étude des productions littéraires de la grande tradition classique, d'ériger celles-ci en modèles insurclassables et d'ignorer la production contemporaine : «Les censeurs classiques et moroses [...] ne cessent de vanter le passé au préjudice du présent», déplore Deschamps (*op. cit.*, p. 15). Il s'agit aussi de codifier le langage, de fonder la réussite littéraire sur des préceptes testés et jugés infaillibles, bref de justifier à tout prix leur aveuglement obstiné devant le renouveau littéraire.

⁶ Chargé de rhétorique au Collège Louis-le-Grand en 1828, puis professeur suppléant à la faculté des Lettres de Paris (1830) et professeur de poésie française depuis 1833, Saint-Marc Girardin a été l'auteur de plusieurs ouvrages, tous manifestant sans ambiguïté sa prédilection pour la littérature du passé (*Éloge de Lesage*, 1822; *Eloge de Bossuet*, 1827, couronné par l'Académie française; *Tableau de la littérature française au XVI^e siècle*, 1828; *Cours de littérature dramatique ou de l'usage des passions dans le drame*, (1833-1848), cinq volumes).

inquiétante commune que représentent les différentes expressions de la littérature romantique. Voulant non seulement féliciter l'éminent professeur de sa contribution – devoir autant moral que pédagogique – pour l'extirpation des «manies» du théâtre romantique, mais surtout détourner la jeunesse de l'enseignement des auteurs et s'assurer sa fidélité à un enseignement qu'il présente comme étant parfaitement capable de concurrencer, et même surpasser, celui contenu dans les préfaces des auteurs romantiques⁷ – c'est ce que laisse en tout cas entendre sans équivoque l'allusion au chaleureux accueil qui était réservé à l'enseignement de Girardin – Nisard écrit : «La grande salle de la Sorbonne suffit à peine aux auditeurs de M. Saint-Marc Girardin [qui] oppos[e] si spirituellement à la prose poétique de nos grands hommes contemporains la prose nette et simple de Voltaire.⁸»

Nous allons examiner à présent comment, à travers une réflexion sur le théâtre, Girardin développe son argumentation, pose les critères de lecture qui doivent invariablement guider tant la création que la lecture d'une pièce théâtrale. C'est le passé, la grandiose tradition littéraire de la Grèce antique et des siècles classiques, inébranlable garantie de succès, inimitable, immuable et inépuisable

⁷ L'allusion à la préface de *Cromwell* de V. Hugo est évidente (Il parle de «préfaces outrecuidantes qui condamnent au péché de sottise et d'ignorance quiconque résiste à [...] admirer» le drame romantique) et souligne sans faute la perception que se faisaient les universitaires des préfaces des écrivains romantiques : ils les assimilaient à de véritables cours, capables de concurrencer et surtout de «surpasser» les leurs grâce à leurs qualités rhétoriques et novatrices.

⁸ Désiré Nisard, «Un amendement», *op. cit.*, p. 230.

source de recettes universelles, qui servira de guide infaillible au raisonnement de Girardin. Toutefois, sa vénération démesurée pour l'antiquité, son admiration aveugle pour le passé, ses éloges passionnés de la tradition d'une part, et d'autre part la violence de ses réprimandes envers le théâtre contemporain, aussi démesurée, aussi exagérée que sa vénération, laissent le lecteur perplexe quant à l'objectif ultime du critique : s'agit-il plus de mettre en valeur le théâtre classique, ayant comme prétexte ce qu'il dénonce comme la décadence du théâtre de son époque et qu'il attribue aux élans de l'imagination romantique? Ou s'agit-il plutôt de déplorer le théâtre contemporain en valorisant les préceptes d'une tradition lointaine, mais toujours vivante grâce à l'enseignement, qui ont fait la gloire du pays? Autrement dit, s'agit-il d'inculquer le respect envers une histoire littéraire établie ou de critiquer, pour son bien, l'histoire en marche? S'agit-il de garder à distance respectueuse un auditoire de pratiques qui ignorent dangereusement le travail de leurs pères ou de garder l'auditoire de toute participation à l'élaboration de sa propre histoire? En fait, il s'agit, nous semble-t-il, de mettre ces deux propositions en rapport de cause à effet, montrant, plus précisément, à la grande honte des dramaturges du XIX^e siècle, que leur incompétence à procurer de vraies émotions dramatiques est le résultat inévitable de leur refus de suivre les recettes qui ont fait leur preuve et qu'une tradition élue met généreusement à leur disposition.

C'est dans cette perspective que va se développer l'argumentation de Girardin. Il s'agit d'une démarche sans doute efficace d'un point de vue pédagogique, car elle favorise la comparaison, terme à terme, des deux pratiques que l'auteur définit comme rivales, afin de faire valoir celle qui, à ses yeux, est la seule digne de représenter les Lettres françaises, tout en expliquant du même coup les raisons de l'impertinence de l'autre. Orienté par son devoir de pédagogue, il s'assignera une triple mission : a) analyser, expliquer et justifier, tel un bon éducateur, les défauts de l'écriture dramatique de son époque, afin d'épurer ce noble genre des vicissitudes où l'a plongé la dramaturgie romantique et de montrer le bon chemin aux jeunes écrivains français qui veulent s'adonner à cette délicate aventure. Or, ce chemin ayant été mille fois foulé par les grandes autorités du théâtre classique, sa leçon ne peut pas faire l'économie d'un enseignement des valeurs qui ont couronné les siècles précédents et, chronologiquement parlant, l'excellence de l'Ancien Régime; b) asseoir les critères de sa méthode critique et surtout c) les distiller à ses auditeurs, en les invitant à s'adonner à ce type d'exercice critique auquel il les aura prudemment et méthodiquement initiés et dont il aura auparavant prouvé l'efficacité.

Comme c'est le cas dans les préfaces des auteurs, la réflexion de Girardin va se déployer dans le cadre d'une lutte obsédante entre les valeurs représentées dans l'art dramatique de chacune des deux époques. C'est pour cela que son discours sera bâti sur les fondements d'une opposition tranchante, ni subtile ni

nuancée. Il sied toutefois d'interroger le postulat de base de Girardin, qui devra soutenir tout l'édifice de son argumentation, et qui pose que le théâtre contemporain français est incapable de procurer cette «émotion dramatique» que procuraient infailliblement au public des siècles classiques les dramaturges français. Nous voyons que ce sera sur un postulat peu crédible et facilement ébranlable⁹, se rapprochant plus de l'aphorisme, que l'éminent professeur va construire toute son argumentation : c'est du moins ce que nous permet de conclure aisément le témoignage que nous rapporte l'histoire de la réception du genre à cette époque.

Mais passons, et examinons sa démonstration de plus près. Dans un premier temps, Girardin, fidèle aux exigences d'un enseignement classique, va asseoir l'utilité du théâtre dans la vie humaine, en justifiant du coup non seulement son choix de s'intéresser à ce genre – ce choix ne devant surtout pas être jugé arbitraire, émanant d'une curiosité personnelle ou d'une pure passion pour cet art de l'illusion, mais devant dépendre et traduire, comme le montre son raisonnement déductif, des besoins impérieux et universels, insensibles au passage du temps – mais aussi l'importance qu'il accorde au principe d'utilité dans l'argumentation esthétique. Dans le passage suivant, Girardin justifie la

⁹ Nous renvoyons au chapitre II de la préface aux *Études françaises et étrangères* d'Emile Deschamps, qui traite de ce postulat et de l'art dramatique produit par les jeunes auteurs du XIX^e siècle.

pertinence de son choix de s'intéresser au théâtre et explique pourquoi il se voit obligé de remonter jusqu'aux plus profonds aspects de la nature humaine :

«La sympathie que l'homme sent pour l'homme est la cause du plaisir que donnent les arts qui procèdent de l'imitation de la nature humaine. C'est par là que nous aimons les statues et les tableaux. Mais c'est au théâtre surtout que cette sympathie s'exerce et se développe, parce que nulle part l'imitation de la nature humaine n'est poussée plus loin¹⁰.»

Dès les premières lignes de son cours, il pose également un autre principe qui va orienter son argumentation. Le théâtre répond, postule Girardin, à ce besoin qu'éprouve l'homme – il s'agit bien entendu de l'homme universel, de tous les siècles et de tous les pays – de satisfaire sa «curiosité morale» en «observ[ant] (se)s semblables, à voir comment ils vivent et comment ils agissent, à plaindre leurs malheurs, s'ils sont malheureux, et à rire de leurs défauts, s'ils sont ridicules¹¹». Girardin met ainsi en exergue les deux principes conducteurs de sa réflexion, ceux qui vont guider sa lecture de l'œuvre dramatique : il s'agira d'une critique moralisatrice et utilitaire, fière de se définir comme telle, plus attentive aux éléments susceptibles d'alimenter le moulin de la société qu'à ce qui constitue sa littérarité propre, plus concernée par la découverte des intentions de l'auteur, des filiations auxquelles il se rattache que par l'analyse du côté purement esthétique de la création. La recherche et l'appréciation de la valeur esthétique de

¹⁰ Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique ou de l'usage des passions dans le drame*, vol. 1, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Charpentier, 1885 [1833], p. 3.

¹¹ *Ibid.*, p. 3.

l'œuvre seront assimilées à une préoccupation secondaire, à une tâche presque ignoble que Girardin sera le premier à écarter de sa démarche critique.

Son «cours de littérature dramatique» ne tardera pas à se transformer en un cours de bonne morale, se rapprochant plus d'un cours d'éthique ou de catéchisme que d'un cours censé sensibiliser ses auditeurs à des problématiques esthétiques. La critique littéraire est, pour Girardin, une pratique inséparable de préoccupations d'ordre moral, inconcevable même sans l'appui de règles dictant le bon comportement et pénalisant les auteurs des «égarements¹²» de leurs héros dramatiques : c'est ce que montre sans ambiguïté la mobilisation d'un registre religieux, qui illustre l'enjeu de la création dramatique. Ainsi, des passions seront traitées de «coupables¹³»; des héros devront chercher dans le «remords¹⁴» la rédemption de leurs péchés pour lesquels ils devraient «rougi(r)¹⁵»; l'âme de certaines héroïnes sera jugée «indigne¹⁶» d'un «amour pur et chaste¹⁷»; la «jouissance¹⁸», l'excitation des «sens¹⁹» sera assimilée, sous la plume de

¹² *Ibid.*, p. 6.

¹³ *Ibid.*, p. 6.

¹⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹⁵ *Ibid.*, p. 6 (à deux reprises).

¹⁶ *Ibid.*, p. 7.

¹⁷ *Ibid.*, p. 7.

¹⁸ *Ibid.*, p. 4.

¹⁹ *Ibid.*, p. 9.

Girardin, à «quelque chose de dangereux²⁰»; la mise en scène des «grossières émotions du corps²¹» sera fustigée comme un péché mortel, comme un affront à la dignité et à la pureté des sentiments nobles des héros du théâtre antique et classique; par contre, l'«expiation²²» de tels péchés, leur rachat – ne serait-ce que tardif – sera saluée comme une tentative louable de redonner au théâtre sa dignité perdue²³; de même, le «respect» pour les valeurs familiales et religieuses («son respect pour son père et pour sa religion²⁴») sera vu comme un louable effort de préserver les valeurs traditionnalistes. Par la mobilisation de ce type de vocabulaire, il n'est pas difficile de conclure que le critique a cédé volontiers la place au prédicateur, que l'homme de lettres a renoncé à son rôle de distillateur d'un esprit critique, pour assumer finalement des fonctions le rapprochant plus du prêtre faisant un sermon devant ses ouailles. Si par la métonymie («théâtre» au lieu de «dramaturges») Girardin cherche à étendre sa parole, c'est qu'il compte contraindre les créateurs à la loi du genre qu'ils choisissent de servir. Puis, une fois adossé au genre, il embrasse sans aucune réserve les reproches que les grands

²⁰ Nous renvoyons ici au développement qui concerne Sand et ses détracteurs.

²¹ Saint-Marc Girardin, *op. cit.*, p. 11.

²² *Ibid.*, p. 6.

²³ Il semble que George Sand réponde, bien que son «roman» ne puisse se subordonner au genre dont traite Girardin mais qui tombe évidemment sous le coup d'une semblable accusation (il est lui aussi «dangereux»), comme suit : «Vous direz que l'on ne vous a pas montré la vertu récompensée d'une façon assez éclatante. Hélas! on vous répondra que le triomphe de la vertu ne se voit plus qu'aux théâtres du boulevard.» («Préface de l'édition de 1832», *op. cit.*, p. 41). Ce rapprochement nous semble intéressant dans la mesure où l'on voit combien l'*a priori* moral prévient toute réflexion sur le genre, la création et les conceptions de l'écriture; ces accusations traversent les genres et traversent certainement aussi les disciplines.

²⁴ Saint-Marc Girardin, *op. cit.*, p. 6.

«prédicateurs et les moralistes, Bossuet, Nicole, J.-J. Rousseau²⁵» adressent au théâtre. Il dénonce, à son tour, le pouvoir corrupteur²⁶ de cet art qui «en remuant à plaisir le levain des passions il [...] les fait [...] fermenter²⁷». «A plaisir» : voilà le mot-clé à partir duquel devrait se lire la réflexion de Girardin. Ce mot qui n'est, à ce point-ci de la démonstration, qu'une faible allusion aux «excès²⁸» du théâtre contemporain, sera repris et explicité plus loin dans le texte pour être inextricablement associé à la pratique des dramaturges romantiques, dénoncée par Girardin comme une violation arbitraire – et surtout entraînant des conséquences dangereuses pour «l'élite de la société²⁹» – de toute «règle et mesure³⁰», de toute «limite» que doit nécessairement se prescrire «l'illusion³¹». Nous reviendrons un peu plus loin sur cette question des «limites» ainsi que sur celle des implications que peut avoir une grande liberté dans le contexte de la société bourgeoise française de la première moitié du XIX^e siècle. Pour le moment, il importe de souligner que la répétition de la modalité du *devoir*, («ce que doit faire³²» ; «ce que doit dire³³»; «le spectacle [...] doit rester une illusion³⁴»; «...c'est cette émotion qu'il faut purifier³⁵»; «l'art ne doit parler qu'à

²⁵ *Ibid.*, p. 4.

²⁶ «Ce que reprochent au théâtre les prédicateurs et les moralistes [...], c'est de croire qu'en amollissant l'âme, il ne la corrompt point» (*ibid.*, p. 4).

²⁷ *Ibid.*, p. 4.

²⁸ *Ibid.*, p. 9.

²⁹ *Ibid.*, p. 11.

³⁰ *Ibid.*, p. 8.

³¹ *Ibid.*, p. 10.

³² *Ibid.*, p. 8.

³³ *Ibid.*, p. 8.

³⁴ *Ibid.*, p. 10.

³⁵ *Ibid.*, p. 12.

l'esprit³⁶», etc.), consistante avec les vues du professeur et persistant tout au long du texte, met en emphase l'engagement du pédagogue qu'est Girardin.

Une fois établis les *a priori* de la critique de Girardin, il ne restera plus qu'à les repérer dans la démonstration. Celle-ci sera développée à partir de deux paramètres qui constituent, aux yeux de Girardin, les deux «conditions de l'émotion dramatique». «La première condition de l'émotion dramatique, dit-il, c'est que la passion qui l'excite soit vraie³⁷.» Le verbe «exciter» est à prendre au sens étymologique de *mettre en mouvement*; cependant, ses connotations précises³⁸ renforcent le mot «passion» au détriment de l'adjectif «vraie» qui voit sa portée diminuer. Girardin déséquilibre lui-même la proposition, opposant une triade compacte et sensuelle (passion-excite-émotion³⁹) par l'intermédiaire d'un subjonctif qui relativise davantage la tangibilité de l'adjectif à la Vérité qui s'évertue à prendre corps. Ainsi, la validité de cette proposition paraît contredite par l'énoncé même de la proposition; et sa vérité universelle ploie sous l'incarnation des affects humains. Girardin évite l'écueil en diminuant lui-même l'importance de la proposition : grâce à la proposition causale qui suit (Or, au

³⁶ *Ibid.*, p. 9.

³⁷ *Ibid.*, p. 4-5.

³⁸ Le *Petit Robert* en signale plusieurs et propose de nombreux synonymes, tels que *animer, éveiller, allumer, embraser, aviver, exalter*, jusqu'à *provoquer, énerver, échauffer, enivrer*.

³⁹ L'«émotion» est doublement soulignée par son rejet en début de phrase et par la reprise pronominale «l'» qui soude syntaxiquement la triade.

théâtre «il n'y a de vrai que ce qui est général⁴⁰ et ce que tout le monde ressent»), Girardin s'écarte prudemment des «passions» pour développer un autre thème qui lui est plus essentiel, c'est-à-dire la recherche du caractère général des passions exprimées. Ce critère devient primordial et submerge la proposition initiale.

Or, ce caractère, remarque Girardin, consiste à mettre en valeur des «choses qui sont communes à tous les hommes⁴¹». Le premier argument qui viendra plaider en faveur de cette position est le suivant : «les curiosités, les bizarreries, les exceptions⁴²» sont incapables de «remue(r)» le cœur humain. C'est donc en reprochant aux écrivains romantiques leur incompetence de mettre en œuvre, dans leur champ de création, les principes de leurs propres théories littéraires, que Girardin va implicitement dénigrer leur prétention d'annexer le champ de la critique, un domaine qui ne leur appartient pas à proprement parler. Car le verbe «remuer» renvoie justement à cette agitation, à cette fièvre émotionnelle, à ce déchaînement passionnel que cherche à procurer chez son spectateur le théâtre romantique. Or, implique Girardin, si devant l'épreuve ultime, celle de la mise en pratique de ses propres théories, annoncées, de plus, avec tout le tapage des théories subversives, le dramaturge se voit acculé, incapable de tenir ses promesses et d'assumer la responsabilité de la mission qu'il

⁴⁰ On comprend que Girardin ait dû réintégrer cette notion de vérité générale qui faisait défaut dans la proposition.

⁴¹ Saint-Marc Girardin, *op. cit.*, p. 5.

⁴² *Ibid.*, p. 5.

s'est donnée, comment peut-il justifier, auprès du lecteur averti, sa prétention de se charger de son enseignement? Ici la condamnation émise à la hauteur du genre – susceptible, on l'a vu, de concerner tous les genres – est prononcée à l'égard des personnes qui le pratiquent. Girardin effectue l'aller-retour complet (des dramaturges au théâtre et du genre à l'homme), condamnant l'ensemble. Tout est utilisé pour défendre aux occupants du premier niveau l'accès au II^e niveau, qui sont dépossédés à la fois de l'idée et de l'écriture. Dès lors, ne serait-ce pas inconséquent pour un public que de confier sa formation critique – mission si noble et si lourde de conséquences – à des gens incapables de mener à bien, même dans leur propre champ d'expertise, leurs ambitions?

En décrédibilisant ainsi la parole des représentants du camp adverse, invite son public à remettre son apprentissage dans les mains de ceux qui ne vont pas trahir sa confiance, car leurs actes se concilient parfaitement avec leurs théories. La mise en place du système de valeurs qui constitue la pierre angulaire du théâtre classique et la caution de sa réussite, auquel lui-même adhère pleinement, vient au moment propice : après avoir ébranlé ou, tout au moins, après avoir tenté de secouer la confiance du public dans l'«enseignement» romantique, Girardin oppose terme par terme les valeurs de son système à celui du camp ennemi. Sa démonstration est déjà faite⁴³ et cette dichotomie est un rappel qui doit continuer

⁴³ Le système romantique a en effet été broyé grâce à la condamnation effectuée lors de l'extrapolation (des écrivains à leurs idées) et vice versa. Il a été invalidé tant au niveau particulier que général. Comme Deschamps le dit dans sa préface aux *Études françaises et étrangères*, la

d'édifier le public et le conforter dans ses résolutions. Ce rappel est néanmoins nécessaire car la condamnation repose sur une connivence de valeurs, et ces valeurs doivent être réaffirmées non seulement pour la stabilité du dogme⁴⁴ mais aussi pour consolider leur propre poids. Ainsi, «ancien» s'oppose à «moderne»; «général» s'oppose à «exceptionnel»; «commun», à «individuel»; «simple» à «étrange»; «naturel» à «bizarre» et à «singulier»; «ordinaire» à «extraordinaire»; «grandeur» à «caprice»; «règle» à «égarement»; «devoir» à «audace».

Le choix des termes employés pour décrire la pratique des dramaturges romantiques n'est pas anodin et amplifie la décrédibilisation de leur parole : il renvoie invariablement, comme va le montrer plus explicitement la suite du texte, à un registre médical, et plus précisément, à la description d'un état mental bien particulier, qui est celui de l'aliénation, entendu à la fois dans le sens purement médical et dans le sens d'une réalité virtuellement exposée à des conséquences sociales graves, à savoir l'isolement de l'individu (ce qui, dans le cadre de notre problématique, peut se lire comme une prédiction : la pratique des auteurs romantiques n'est qu'une pratique à la fois isolée car excentrique, et invitant à l'isolement, vouée donc à la disparition). «Individuel» et «singulier» invite à considérer la définition de l'autisme : «repliement sur soi-même, pensée détachée

difficulté pour un mouvement littéraire, quel qu'il soit, est de surmonter l'écueil des grandes idées incapables de s'incarner : «C'est aux gens de l'art à éclairer et à guider le public. Mais les théories sont bien peu efficaces, quand les exemples ne s'y joignent pas. Quelques grands modèles de la nouvelle beauté tragique dont notre théâtre doit nécessairement s'enrichir, sous peine de mort, parleront plus haut que tous les raisonnements [...]» (*op. cit.*, p. 35).

⁴⁴ La réitération est de l'ordre du credo.

de la réalité extérieure». «Exceptionnel», «étrange», «bizarre», «extra-ordinaire» sont des termes associés avec la folie, avec l'aliénation mentale et la solitude inévitable à laquelle condamne l'individu malade un comportement perçu comme pervers, «capricieux», «audacieux», bref différent de celui qui peut garantir à l'homme une place dans la société⁴⁵. Mais si une telle figure d'auteur existe à l'époque de Girardin, c'est qu'elle en est le fruit : comment un dramaturge du XIX^e siècle peut-il espérer s'assurer une place dans l'histoire littéraire de son pays, non pas cette histoire qui stigmatise toute tentative qui ne serait pas celle d'un «continuateur»⁴⁶ mais plutôt celle qui se charge de faire connaître les noms ayant fait la gloire littéraire du pays?

Girardin, parce que c'est son rôle, opère la sélection que commande l'invention de l'histoire littéraire. Il retient les auteurs qui, fuyant à tout prix la «diversité», peuvent offrir à leur public la sérénité, la certitude d'une ferme appartenance dans le monde. Il exclut ceux qui jouent des coudes et se débattent, en stigmatisant les protagonistes du drame romantique, et à travers eux, les vicissitudes de leurs créateurs⁴⁷. Ce glissement, celui de l'auteur au héros, permet

⁴⁵ La thématique du poète fou sera exploitée par plusieurs des «petits-romantiques» qui ont vécu cette aliénation, qui ont goûté le rejet. Cette thématique n'est pas de l'ordre du symptôme mais constitutive de la figure (médiatique) du poète «maudit» de la deuxième moitié du siècle : il devient insultant pour un artiste d'être quotidien comme les simples mortels.

⁴⁶ Terme de Deschamps.

⁴⁷ Toujours selon une conception qui veut à tout prix voir dans la personne du créateur l'extension de son personnage fictif.

à Girardin, d'associer le héros romantique à un «maniaque⁴⁸», un «malade⁴⁹». Sa «frénésie convulsive⁵⁰», ses «cris⁵¹», ses «sanglots⁵²», bref son déchaînement passionnel ne font que refléter, aux yeux du professeur dont l'éloquence et l'effort de mise en scène burlesque remplissaient les amphithéâtres de la Sorbonne, la perversité des auteurs et de leurs œuvres et contribuent – le souci du pédagogue est ici bien exprimé – à la confusion du spectateur :

«Qui me dira, quand j'entre dans une salle de spectacle, au cinquième acte d'un drame, et que je vois l'héroïne en proie à une sorte de frénésie convulsive, quand j'entends ses cris et ses sanglots, quand elle se tord les mains et souvent se roule à terre, qui me dira si c'est l'amour, la colère ou la douleur qui la pousse à cet excès⁵³?»

Les excès du drame romantique se voient ici condamnés au nom du droit inviolable du retardataire de pouvoir, dès son entrée dans la salle du théâtre juste avant que la pièce ne finisse, comprendre à quelle passion correspond exactement le jeu de l'héroïne! Argument tautologique imparable venant d'un universitaire amené à recontextualiser sans cesse ses explications, ne serait-ce que par souci pédagogique, s'il oublie un instant de faire de l'histoire, que celui qui propose de ne pas suivre un drame dans son entier, reprochant à ce dernier de manquer le test

⁴⁸ Saint-Marc Girardin, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁵¹ *Ibid.*, p. 9.

⁵² *Ibid.*, p. 9. Voici bien pourtant ce qui pourrait passer pour un emprunt à la littérature frénétique, ne serait-ce que dans la posture belligérante de l'émetteur et le choix des mots.

⁵³ *Ibid.*, p. 9.

qui désigne comme chef d'œuvre le livre qu'on ouvrirait au hasard, et dont chacune des pages consultée refléterait la perfection de l'œuvre entière. Toutefois, l'exemple à valeur d'argument vaut pour trois raisons :

1. il se sert du vécu de l'auditoire, qui a déjà été confronté à ce type de situation hautement comique;
2. il confirme qu'il n'est point besoin de lire ou voir une œuvre pour savoir si elle est bonne : le qu'en-dira-t-on suffit;
3. il assume de façon performative le rôle de l'antimodèle : à la folie d'une fiction qu'il est impossible de borner, il oppose les parfaits contours d'une autodérision rassurante (le «je» de l'enseignant est cible et point de départ).

L'analogie, quand elle est source de comique et qu'elle met en scène l'enseignant, est toujours à l'avantage de l'orateur et l'argument se dilate et convainc.

Cela dit, les arguments de Girardin convergent vers une seule et unique thèse que l'éminent professeur renonce pourtant à prononcer clairement. En postulant que la «diversité» des passions, élevée au statut d'un dogme par les représentants du théâtre romantique, empêche la peinture de situations qui font réellement partie des habitudes, des us et des coutumes, bref de la réalité de l'homme «normal», bien intégré dans la société; en laissant entendre que le spectateur des pièces romantiques a du mal à s'identifier avec les personnages sur scène, il cherche à miner l'existence même d'un tel théâtre. C'est ce que suggère

en tout cas ce deuxième critère, à savoir que «nous trouvons un plaisir de curiosité morale à observer nos semblables⁵⁴». Or, de quels «semblables» s'agit-il quand nous n'arrivons même pas à reconnaître les passions mises en scène? Voici rejetée du même coup l'idée que le théâtre romantique est capable de procurer du plaisir à ses spectateurs. Cependant Girardin ne va pas au bout de son raisonnement : s'il sélectionne et condamne, il n'augure ni ne préjuge de ce qu'une postérité, qu'il aurait lui-même eu le privilège de former, pourra formuler les concernant. L'enseignant connaît certainement parfaitement son public autant que son devoir : s'il faut transmettre ce que l'ordre social requiert, il ne faut pas espérer d'une génération fervente, issue d'une révolution et d'une instabilité politique, qu'elle montre de la gratitude, incapable qu'elle est déjà à rivaliser avec celle d'avant. Il sait qu'il doit convaincre son public là maintenant mais que si l'avenir se construit ainsi, il reste incertain.

Troisième reproche, troisième critère d'évaluation du drame, découlant directement de la thèse précédente : l'intensité des passions, si souhaitable soit-elle pour la jouissance du spectateur, ne devrait pas excéder, selon Girardin, les limites de la scène. Il s'agit de la conception, mise en place par les dramaturges de l'antiquité⁵⁵ et cultivée par le théâtre classique, qui veut que le spectateur doive, à tout moment, pouvoir faire la part des choses entre fiction (drame) et réalité. Que

⁵⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁵⁵ Le rôle du chœur résidant, entre autres, dans l'apaisement de l'intensité passionnelle du spectateur, est révélateur à ce sujet.

son engagement dans l'univers de la fiction, sa participation à l'illusion doit décliner dès que cette identification s'approche dangereusement de la fusion; que le théâtre, comme la littérature en général, doit s'abstenir de trop pousser le public à se laisser entièrement transporter, tel une feuille abandonnée au vent. C'est à ce jeu pourtant auquel l'invitent avec insistance les écrivains romantiques, défiant ainsi les préceptes d'une longue tradition : le «Le spectacle doit être la plus grande des illusions de l'art; mais il doit rester une illusion» contraste avec le «Abusez-vous» répétitif de Borel. De son côté, l'enseignant préconise de ne pas pénétrer sans «précautions⁵⁶», sans «réserve⁵⁷» et sans «rassurances» l'univers de la fiction qu'ils devront embrasser comme la seule réalité, et cherche ici à tourner en dérision ce critère de lecture, primordial dans le discours critique des auteurs comme le souligne d'ailleurs leur audace⁵⁸ de transformer souvent le lieu de la préface, lieu consacré à une métaréflexion théorique, à un deuxième lieu de fiction, poussant encore plus loin la controverse et lançant un double défi à leur lecteur : ils défient leur public de s'identifier pleinement avec l'univers de l'œuvre et de déterminer où commence et où s'arrête la fiction.

Afin de ridiculiser ce critère de lecture cher aux écrivains, Girardin se voit obligé d'amplifier, d'exagérer les effets de leur approche, risquant de tomber lui

⁵⁶ Saint-Marc Girardin, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁵⁸ Pour rester dans le même registre que Girardin.

aussi dans le piège de ce qu'il dénonce : pour cela, le recours au parallélisme s'avère indispensable. Il s'agit de mettre en rapport d'équivalence l'approche critique des auteurs romantiques avec l'attitude des Romains face au spectacle. Girardin se permet une extrapolation qui risque de miner son propre édifice argumentatif : il compare une attitude critique, une réflexion à propos d'une question purement théorique, qui ne cherche nullement à sortir des limites de son cadre, à des réactions épidermiques reflétant les mœurs d'une société en décadence. En fait, il compare deux situations qui ne sont point équivalentes, mais, dans son effort de ridiculiser l'adversaire, il se résigne à recourir à cette comparaison qui, de plus, exagère la réalité. Le souci du pédagogue le hantant, c'est la glorieuse tradition grecque qui, encore une fois, servira d'appui au parallélisme que Girardin cherche à établir. Le voici donc en train de comparer deux autres réalités, la première devant s'ériger en modèle, la seconde, en repoussoir :

«Les Grecs, pour être émus, n'avaient besoin que des fictions de leur théâtre; et c'est là ce qui fait leur gloire dramatique. Ils restaient dans les limites de l'illusion. A Rome au contraire, le peuple, pour être touché, avait besoin de spectacles grossiers. Les plaintes harmonieuses d'un Philoctète et d'un Œdipe ne remuaient pas le cœur des Romains : il leur fallait des cris de gladiateurs mourants [...] Rome n'a point eu d'art dramatique parce qu'elle a préféré le cirque au théâtre, les émotions du corps aux émotions de l'esprit. ...Rome méprisait les petites terreurs de la tragédie grecque; elle préférait ses jeux du cirque, c'est-à-dire des hommes se battant, se blessant, se tuant, une arène rouge de sang, un sol ébranlé sous les convulsions des mourants, de vraies agonies, de vrais morts, de vrais cadavres⁵⁹.»

⁵⁹ *Ibid.*, p. 10-11.

Girardin semble donner sa chance ici à un mode opératoire que nous avons déjà rencontré : il s'agirait d'une comparaison établie à partir du développement d'hypotypes à la fois descriptive et argumentative. Pour V. Hugo dans sa préface aux *Odes et Ballades*, il s'agissait de prouver la hiérarchie existante entre deux mondes apparemment incomparables, de prouver la supériorité de l'un sur l'autre. L'infériorité de l'autre ainsi révélée, tant dans son expression que dans sa conception, la supériorité incombait quasiment intrinséquement au tableau vainqueur. Ce que Girardin entreprend n'est pas de cet ordre. Premièrement, la comparaison ne sert pas de méthode, elle n'est pas appliquée car l'hypotype du monde romain ne trouve pas de rivale du tout. La construction de l'hypotype grecque revient au public qui doit la déduire *a contrario*. Deuxièmement, l'hypotype romaine s'appuie sur l'utilisation de termes préalablement employés dans le cadre d'une description argumentative, celle de la mise en scène du théâtre romantique.

Bien que ce philhellénisme prononcé de Girardin ne nous déplaie point, il trahit un parti-pris contre le théâtre romain, aussi injustifié que celui qui l'autorise à s'acharner contre le théâtre de son siècle, et surtout incompatible avec les préceptes d'un enseignement critique, se définissant d'emblée dans la nuance, cherchant la contextualisation, etc., car il utilise l'hypotype et la comparaison comme prétextes. Les «convulsions des mourants» renvoient aux convulsions frénétiques de l'héroïne du théâtre romantique, et l'hypotype qui anticipe ici,

entre autres, la mort du théâtre contemporain, dénonce en même temps cette plaie – pour rester fidèle au registre guerrier de Girardin – qu'a ouverte une «éducation littéraire⁶⁰» subversive.

Encore une fois, c'est l'«éducation» proposée par les écrivains romantiques qui est ici fustigée, mais cette fois pour une autre raison : pour avoir mis sur scène des émotions s'adressant «aux sens». Or, postule le critique, «s'il (l'art) cherche à mouvoir les sens, il se dégrade⁶¹». Cette proposition sera élevée au statut d'une vérité immuable et universelle par la généralisation : «Cette règle s'applique à tous les arts⁶².» L'angle d'attaque adopté ici par Girardin n'est pas différent de celui exprimé par Désiré Nisard qui, dans son *Étude de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, cherche, à son tour, à mettre en parallèle la poésie d'une société moralement décadente et l'état de la poésie française de la première moitié du XIX^e siècle. Girardin va ainsi mobiliser un vocabulaire de l'atrocité, de la violence, de la guerre, censé non seulement exprimer le ridicule du théâtre romantique, mais aussi préfigurer le résultat des débauches qu'il met sur scène («vraies agonies, vrais morts, vrais cadavres⁶³»). Les «cris» du théâtre romantique s'opposent à l'«harmonie» des «plaintes» du héros grec; la grossièreté, à la noblesse; l'«emportement» à la mesure

⁶⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁶¹ *Ibid.*, p. 10.

⁶² *Ibid.*, p. 10.

⁶³ *Ibid.*, p. 11.

(«modéré⁶⁴»); enfin, le corps, les sens s'opposent à l'esprit. C'est l'élévation spirituelle qui détermine, chez Girardin, l'accueil favorable de l'œuvre, la jouissance des sens demeurant exclue des critères de sa lecture, car trop pernicieuse. Pernicieuse, elle l'est, en effet, implique le professeur, parce qu'elle peut toucher, avec une facilité et une immédiateté beaucoup plus grandes que l'abstraction des grandes questions métaphysiques ou que l'énigme de principes protéiformes⁶⁵, le grand public; parce que, supprimant les barrières sociales, elle peut s'adresser non plus seulement «à l'élite de la société», mais au commun des mortels, devenant ainsi un facteur de risque pour la stabilité et la perpétuation du *status quo*, que l'enseignant fidèle à sa mission ne doit plus ignorer, mais doit, comme le fait Girardin lui-même, combattre. C'est ce que montre sans équivoque la mise en scène d'un spectacle d'horreur, d'anarchie et de chaos, un spectacle de «danger» et de «souffrance», censé avertir et unifier les *honnêtes gens* de l'époque contre une menace inquiétante commune, celle d'un peuple auquel la révolution littéraire bâtie sur l'émancipation sensible du sujet suggère de se soulever contre le système de castes : «On commence par l'émotion grossière;

⁶⁴ Ce sont là les seuls termes évoquant le théâtre grec, le reste du vocabulaire est emprunté au théâtre classique. C'est ce qui fait dire à Deschamps que «la plupart de nos prétendus classiques ne connaissent ni l'antique, ni le moderne; qu'ils n'aiment ni la Bible, ni Homère, ni Eschyle, ni Horace, ni Shakespeare, ni le Dante, etc...» (Émile Deschamps, *op. cit.*, p. 66).

⁶⁵ La littérature s'intéresse plus à l'exploitation, sous la forme d'allégories personnifiantes par exemple, de concepts métaphysiques (nous pensons à La Fontaine qui invite dans ses fables Dame fortune, la mort, le destin, le devoir, etc.) qu'à la mise en scène de lois (celles-ci sont concentrées dans les textes dits fondateurs ou les sommes; nous retombons dans les problématiques de la sacralité et de la littérarité des textes poétiques).

mais c'est aussi par elle, hélas! qu'on finit, et la satiété ramène à la brutalité⁶⁶.»
Miroir des passions nobles et exaltées des rois et des princes, le théâtre ne doit jamais s'exposer à la bassesse et à l'excentricité des passions du commun des mortels. Cette tendance du théâtre romantique, qui sera aussi une de ses innovations indéniables, est fustigée par Girardin : «...il ne suffit pas, pour exciter l'intérêt, de mettre sur la scène les aventures du premier venu⁶⁷.»

Nous n'allons pas insister plus longuement sur l'incompatibilité, suffisamment démontrée, du rapport romantique à son public avec celui qu'entretient Girardin avec son propre public, et qui, s'il n'hésite pas à se lancer dans la mise en scène, ne peut pas se permettre une approche plus sensuelle qui aboutirait à une communion trop affective. C'est ce que montre l'absence d'apostrophes, d'interpellations qui ne seraient pas l'expression d'un ordre; les impératifs orientent son discours, loin de l'interaction, vers le kérygme⁶⁸. Nous allons nous arrêter, toutefois, sur un autre argument de Girardin qui vise à ébranler une des forces les plus redoutables du discours des auteurs, à savoir leur talent d'effectuer, dans le *faire*, ce qu'ils annoncent dans leur discours critique.

⁶⁶ Saint-Marc Girardin, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 4. C'est justement la raison de l'appel de Deschamps à faire jouer Shakespeare sur la scène française.

⁶⁸ L'emploi des expressions qui mêlent la première personne du pluriel à l'impératif : «N'oublions pas» (p. 9), «ne nous y trompons pas» (p. 11), permet de mettre en scène une figure souveraine immanente. L'autre exemple «nous trouvons un plaisir de curiosité morale à observer nos semblables» (p. 3) poursuit le même effort et représente une humanité unie et consensuelle.

Cet argument de la folie⁶⁹ nous est connu mais il débouche cette fois sur un autre argument. Girardin avance la thèse suivante :

«Les exceptions et les bizarreries deviennent vite monotones [...]. Les gens bizarres ne sont amusants que pendant une heure au plus, parce qu'au bout d'une heure on est las de voir leurs sentiments et leurs idées tourner toujours dans le même cercle. Les caractères étranges et singuliers, qu'il est de mode de mettre sur le théâtre et dans les romans, font le même effet : ils fatiguent parce qu'ils sont uniformes, parce que leur bizarrerie est comme une sorte de ressort qui tire toujours leur pensée et leurs actions du même côté, et dont le jeu est bien vite connu⁷⁰.»

La rétorsion étant, dans le cadre de l'argumentation, et, de surcroît, dans un contexte conflictuel, l'un des outils les plus efficaces pour la destruction de l'adversaire, Girardin y a amplement recours afin de secouer, une deuxième fois, la crédibilité de la parole des auteurs, et réaffirmer la perdition à laquelle la littérature romantique ne pourra pas échapper, perdition dont elle seule sera à blâmer. Cette perdition bien méritée sera bien entendu le coup de grâce et la conséquence des débauches littéraires de l'école romantique⁷¹. Afin de montrer la destinée, le sort réservé à leur pratique, Girardin va, dans un premier moment, associer ce que le camp des adversaires conçoit et définit, dans ses préfaces,

⁶⁹ Utilisée ici pour son caractère monomaniaque.

⁷⁰ Saint-Marc Girardin, *op. cit.*, p. 7-8.

⁷¹ L'enseignant vise, par le moyen de son enseignement et de sa force de persuasion, non à contraindre mais à faire agir comme il souhaite que les enseignés agissent. La victoire de l'enseignement qui ne se contente pas des automatismes qu'il a inculqués à force de répétitions, est atteinte lorsque les enseignés produisent d'eux-mêmes ce qu'on attend d'eux. La perdition est la conséquence directe du péché : elle survient lorsque l'on a manqué à réaliser les attentes de ses maîtres.

comme les assises d'une originalité prompte à éviter la monotonie et à garantir au lecteur des plaisirs inépuisables, à des recettes infailibles de monotonie et d'ennui⁷². Ainsi, va postuler Girardin, la recherche du singulier, de l'excentrique, du bizarre, devant normalement sauver le spectateur de la platitude, finira par le fatiguer, par l'ennuyer, voire le dégoûter, l'obligeant de la sorte à se retourner vers des sources de plaisir moins éphémères parce que plus conventionnelles. C'est par l'oxymore que s'établit ce renversement des valeurs : la diversité débouche inévitablement sur la monotonie; le pluriforme est au fond, et malgré lui, la meilleure expression et la recette la plus sûre de l'uniformité la plus accablante. Or, poursuit Girardin, toute uniformité aboutissant, dans le domaine des arts à l'échec, celui du théâtre romantique sera certain. Toutefois, l'argument de Girardin se développe à partir du postulat, qui n'est nullement celui qui fonde l'esthétique du théâtre romantique, à savoir que le bizarre doit nécessairement chercher à amuser : c'est ce que laisse entendre le «Les gens bizarres ne sont amusants que pendant une heure...». Il s'agit en fait de la même conception que se fait Girardin de l'art, conception recyclée ici sous la forme négative de l'ennui, et qui veut que l'art remplisse, tel un enseignement, une mission utilitaire⁷³. Il s'agit

⁷² Il est probable que la préface aux *Jeunes-France* soit concomitante et qu'elle reprenne cette accusation d'ennui à sa manière : «Manger, boire, dormir, dormir, boire, manger, aller de son fauteuil à son lit, de son lit à son fauteuil, sans souvenir de la veille, sans projet pour demain [...]. L'habitude [...] vous [...] traîne par les cheveux dans un endroit où vous vous ennuyez mortellement [...]» (Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 29). Ou encore : «...je ne fais rien; je ne vis pas, je végète; je ne suis pas un homme, je suis une huître» (*ibid.*, p. 30).

⁷³ A partir de l'ennui, la notion d'utilité apparaît comme une scorie, qui permet de rejoindre, le vrai prétexte étant la préservation de l'ordre moral, les inquiétudes journalistiques.

là d'un des critères d'évaluation esthétique qui sera, on l'a déjà vu à plusieurs reprises, le plus vilipendé par les auteurs romantiques.

La préface aux *Jeunes-France* nous indique une autre possibilité d'interprétation. Elle pointe en direction de la thématique de la folie, cadre dans lequel s'inscrit, comme on l'a vu, l'argumentaire de Girardin, résumé comme ceci :

1. la folie est source de destabilisation;
2. la folie est source d'ennui

Ces deux propositions procèdent de deux caractéristiques de la folie :

1. la folie est antithétique au commun des mortels. Imprévisible, elle développe son propre univers, sa propre échelle de valeurs, antithétiques elles aussi à celle d'une normalité majoritaire et consensuelle. Diagnostiquée, elle ne fait de mal qu'à elle-même, puisqu'elle est le symptôme d'un isolement réel;
2. la folie est monomaniaque. Elle est prévisible et communique en leitmotiv ses obsessions qui n'intéressent qu'elle.

Le passage de l'un à l'autre de ces caractères est assuré par l'assimilation, dans la plus pure tradition critique, de l'auteur à son personnage. C'est sur ce point que Gautier va contre-attaquer. Après s'être décrit comme l'archétype de l'homme commun («j'ai chez moi une servante-maîtresse qui me domine, et fait

de moi ce qu'elle veut : c'est l'habitude⁷⁴»), il pousse la déduction vers l'ennui. C'est le style qui se charge de faire croire ce raisonnement : «l'habitude» est mise en exergue et conduit toutes les actions énoncées («tient au cachot», «fait manger», «éveille», «tire», «fait mouvoir», etc.), actions qui sont rendues par les subordonnées juxtaposées qui développent cette même rhétorique de la folie. L'«habitude» emprisonne («tient au cachot»), elle gouverne l'homme commun jusqu'à en faire un pantin, et c'est en tant que marionnette, souffrant de surcroît d'un ennui mortel, que l'homme commun se résout à lire. Ce qui est notable ici, c'est non seulement que l'ennui précède le livre⁷⁵, à l'inverse de ce que dit Girardin, mais aussi que c'est la vie qui rend fou et non la condition d'artiste. Le fardeau est l'existence quotidienne, conduite dans le respect de la normalité et non la littérature conduite dans la frénésie, dans le non-respect de l'ordre social. Les affirmations de l'archi-normalité de l'auteur dans son comportement et sa personnalité quotidiens ne s'arrêtent pas là :

«Je n'ai chez moi ni pipe, ni poignard, ni quoi que ce soit qui ait du caractère. Je suis le personnage du monde le plus uni et le moins remarquable. Je n'ai rien d'artiste dans mon galbe, rien d'artiste dans ma mise : il est impossible d'être plus bourgeois que je ne le suis. Vous m'avez vu cent fois, et ne me reconnaîtriez pas⁷⁶.»

⁷⁴ Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁵ La lassitude qui émane étrangement du livre («le livre que vous savez par cœur», *ibid.*, p. 29) n'est rien à côté de l'ennui déshumanisant auquel conduit la folie de l'existence quotidienne. Ce thème de la répétition du même modèle, préconisé, on le sait, par les universitaires qui relaient les classiques, reprend la réflexion romantique dans son entier.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 29-30.

On reconnaît ici facilement le déni de la validité des procédés de la critique institutionnalisée qui cherche à tout prix à décoder l'œuvre à travers le comportement de l'auteur, sans trop savoir ce qui appartient à l'homme ou à l'artiste. L'ambiguïté consommée par l'emploi de «personnage», qui se charge de décrire l'homme, résout le conflit en l'invalidant, grâce à une problématique romantique de la perméabilité de la réalité comme de la fiction.

Le paragraphe suivant évoque de manière inattendue, car il est inséré entre deux affirmations, cette conception de la littérature. Si l'auteur se pose comme un «personnage», il le fait pour renforcer l'idée qu'une identification du protagoniste d'une œuvre à son auteur est impertinente. Le protagoniste évolue selon un déroulement narratif inhérent à la construction et à la structure d'une fiction, qui ne correspond pas à la chronologie interrompue et sans surprise de la vie. La critique ne peut pas calquer le déroulement narratif d'une œuvre sur celui de la vie; la littérature n'est pas la vie, et aucun auteur n'a à se résoudre à ces gestes horribles qui feront matière, une matière immédiatement transférable, sans travail et sans retouche à ses répétitions :

«Je n'ai jamais tué de sergent de ville, je n'ai jamais eu affaire aux gendarmes et aux gardes municipaux, je n'ai pas été à Sainte-Pélagie, je ne me suis jamais suicidé par désespoir d'amour ou toute autre raison, je n'ai signé aucune protestation, je n'ai eu ni duels ni maîtresses⁷⁷.»

⁷⁷ *Ibid.*, p. 29.

Ce présupposé réactive forcément toute la rhétorique du Bien, qui juge les personnes comme les personnages, selon leur capacité à être justes et à représenter la société dans ses plus hautes aspirations. C'est la pierre de touche du raisonnement de George Sand dans sa préface à *Indiana*. Elle réfute l'idée selon laquelle la littérature doit être vertueuse. Son raisonnement suit ce que démontre Gautier : si la vie, l'environnement de l'auteur n'est pas vertueux, comment la littérature pourrait-elle l'être⁷⁸? Inversement, ce n'est pas parce que la littérature produite est immorale que la société l'est plus. Les équations de la critique traditionnelle qui assimilait littérature et existence sont brisées, l'auteur n'est plus tenu de représenter le bien, ni ses personnages non plus. L'ordre social disparaît de ses préoccupations car s'il trouvait encore sa place dans l'œuvre, il serait source d'illusion. C'est ce qu'affirme George Sand à la fin de sa préface :

«L'auteur vous dira qu'il ne s'est pas engagé à vous montrer la société vertueuse, mais nécessaire, et que l'honneur est devenu difficile comme l'héroïsme, dans ces jours de décadence morale. Pensez-vous que cette vérité dégoûte les grandes âmes de l'honneur? Je pense tout le contraire⁷⁹.»

Les grandes âmes refusent de vivre et de lire dans l'illusion, et les critiques, embarrassés d'amour-propre, doivent se ranger derrière elles.

⁷⁸ La préface de Gautier à *Mademoiselle de Maupin* ne dit pas autre chose, sauf peut-être que Girardin est, pour Gautier, «un grand sot» : «Les livres suivent les mœurs et les mœurs ne suivent pas les livres. La régence a fait Crébillon, ce n'est pas Crébillon qui a fait la régence [...]. Les tableaux se font d'après les modèles et non les modèles d'après les tableaux [...] Je ne sais qui a dit je ne sais où, que la littérature et les arts influaient sur les mœurs. Qui que ce soit, c'est indubitablement un grand sot.» (Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 26).

⁷⁹ George Sand, *op. cit.*, p. 41.

Résumons les critères de lecture qui, selon Girardin, doivent orienter l'évaluation et l'accueil de l'œuvre et contentons-nous, pour ce faire, de sa réflexion sur le théâtre, de peur de risquer des généralisations qui, pourtant, ne trahiraient pas les principes de sa méthode et que sa propre tactique autoriserait⁸⁰. Première constatation : l'absence totale d'une terminologie technique qui renverrait à la description des particularités esthétiques de la pièce; à la place, un mutisme total quant au maniement de la matière que l'écrivain a à sa disposition, quant au choix des personnages mis en scène, bref quant à un travail stylistique sans lequel la pièce ne serait qu'une simple réactualisation d'un modèle dramatique, soit un produit de consommation. Deuxième remarque : la critique traditionnelle étant avant tout fille de la Vertu, c'est sur les préceptes d'une morale testée et prouvée infaillible qu'elle doit se fonder. Ce sont en outre ces mêmes préceptes qui doivent guider la lecture de l'œuvre. Troisième observation découlant de la précédente : l'œuvre théâtrale doit se mettre au service de causes précises, doit avoir une utilité autre que celle, pernicieuse, on l'a vu, de procurer de pures sensations, de pures jouissances sensuelles chez le spectateur.

En ce qui concerne les universitaires : double devoir moral de l'enseignant qui implique qu'il professe au nom de deux postures a) celui d'un représentant critique b) celui d'un représentant de l'ordre social : la critique qui se respecte

⁸⁰ On a vu qu'afin de soutenir la validité de son propos coûte que coûte, il n'hésite pas à extrapoler et à s'adonner à des généralisations et à des comparaisons tirées par les cheveux.

doit remplir une autre mission, tout aussi importante que celle de guider les goûts du public : elle doit devenir, entre les mains de l'éducateur habile, une forme de propagande, dirait-on aujourd'hui, cherchant à garantir la stabilité sociale et politique sur laquelle repose la perpétuation des valeurs séculaires, stabilité qui, à son tour, rend la faveur à ce type de critique en justifiant, auprès du public, sa raison d'être, en assurant sa survie difficilement justifiée par les nouveaux besoins d'un siècle qui cherche à redéfinir ses valeurs, en perpétuant son enseignement et en lui garantissant une place de première importance dans la formation de la jeunesse, meilleure façon de contrôler les gestes et les paroles des générations suivantes.

En ce qui concerne les journalistes, leur posture peut être celle de a) représentants de commerce, b) de représentants de l'ordre capitaliste qui coïncide plus ou moins avec l'ordre moral et c) de représentants d'une nouvelle parole libre et exprimée librement sans propagande institutionnalisée et se démarquant aussi des prises de position des auteurs : ils sont la troisième voie, celle que le public peut croire s'il ne croit ni en la polémique qui secoue les deux autres parties, ni en chacun des credos revendiqués par les deux camps adverses. Cela dit, la critique journalistique étant exclue du cadre de notre problématique⁸¹, passons, sans tarder, à un autre fier représentant de l'Université, Désiré Nisard.

⁸¹ Pour des raisons que nous avons évoquées dans le chapitre II.

ii) Désiré Nisard : *Essais sur l'école romantique*

«Pour un écrivain qui s'est rangé à la discipline classique, une réimpression est un cas de conscience¹» : c'est ainsi que Désiré Nisard justifie, en 1838², la reprise, dans ses *Essais sur l'école romantique*, des thèses qui, dès le début de la décennie, le démarquaient déjà comme l'un des adversaires les plus implacables du camp des écrivains romantiques. Si, pourtant, Nisard définit cette «réimpression» comme une relecture, comme une «revision³» plus mûre et plus sérieuse de ses premières thèses, ce n'est pas pour les nuancer, mais pour réparer une certaine indulgence dont notre critique prétend avoir fait preuve dans ses premiers écrits⁴. Confesser cette indulgence perniciose et incompatible avec sa pratique actuelle est plus qu'un acte de dénonciation de son positionnement initial : c'est une preuve de pénitence, une demande de miséricorde qui expierait, à ses propres yeux, cet impardonnable «péché qui souille sa conscience» et qui le fait

¹ Désiré Nisard, «Avant-propos», *Essais sur l'école romantique*, *op. cit.*, p. 155.

² Maître de conférences à l'Ecole Normale Supérieure de 1836 à 1838, chef de la division des sciences et des lettres au ministère de l'Instruction publique de 1838 à 1848, inspecteur général de l'enseignement supérieur (1842), puis remplaçant de Burnouf au Collège de France (1844-1852), professeur de littérature française à la faculté des Lettres de Paris de novembre 1852 à 1867 comme remplaçant de Villemain, enfin directeur de l'Ecole Normale de 1857 à 1867, Désiré Nisard a consacré pratiquement toute sa vie à l'enseignement et à la gestion de l'enseignement. L'année 1838 représente une étape décisive dans la carrière de Nisard, car il occupe deux postes, le premier dans l'enseignement proprement dit, le second dans l'administration de l'enseignement, ce qui complexifie les enjeux du texte que nous avons retenu.

³ Désiré Nisard, *op. cit.*, p. 157.

⁴ «Parmi les morceaux exclus de cette réimpression, j'ai recueilli quelques pensées raisonnables qui y étaient comme égarées, et que j'ai transplantées dans certains endroits des morceaux conservés, où elles se sont trouvées dans leur air natal, en compagnie d'autres idées de la même famille» : les rares éloges adressés à «l'école romantique» sont considérés par Nisard comme des «égarements» auxquels il se sent obligé de remédier. (*ibid.*, p. 157).

rougir⁵. Il ne s'agit pas de reconsidérer, plus mûr et plus sage, l'intransigeance de ses thèses initiales⁶, mais de déplorer ce qu'il considère rétrospectivement avoir été un engagement partiel, une prise de position plutôt tiède au sein de la «polémique⁷» qui, au début des années trente, a opposé les écrivains romantiques aux critiques institutionnalisés. Voici comment Nisard cherche à justifier ses hésitations, ses oscillations de jeune critique entre un culte aveugle pour la tradition classique et une tentation secrète de se mettre au service de ce qu'il appelle *a posteriori* des «idées de mode et d'imitation⁸» :

«Rien de plus pénible, avoue-t-il, que le dépaysement d'un disciple de la tradition classique au milieu des écrits de sa jeunesse. Il lui semble y voir deux mains : l'une qui trace avec une incertitude prétentieuse des idées vagues et empruntées; l'autre qui conduit la plume avec fermeté sur le terrain des vérités générales. Il ne se trompe pas : la première est la main de son époque, s'il faut appeler de ce nom un moment dans cette époque, ou plutôt encore une fantaisie dans ce moment : la seconde est sa propre main. Or, à la vue de ces marques de son servage, il est pris par dégoût pour lui-même. Rien ne le console...⁹»

Ainsi racheté aux yeux des détracteurs de la littérature romantique, au camp desquels il n'a jamais cessé d'appartenir mais auquel il adhérera désormais avec toute l'autorité de son repentir et de son statut, s'absolvant aussi une fois

⁵ *Ibid.*, p. 157.

⁶ Malgré des déclarations du type : «...vivre et vieillir rend plus tolérant et plus timide» (*ibid.*, p. 159).

⁷ *Ibid.*, p. 162.

⁸ *Ibid.*, p. 157.

⁹ *Ibid.*, p. 156.

pour toutes de ces «idées factices et sans durée» par lesquelles il a été «emporté» malgré lui, Nisard réparera ce mal en mettant en place les critères de lecture qui, dorénavant, vont invariablement guider sa critique sans plus faillir à remplir leur mission, à savoir se mettre exclusivement au service des «doctrines classiques» et inspirer chez le public du «dégout» «pour les théories dont ils [les écrivains romantiques] autorisent leurs défauts, et pour leurs mépris des *vieux* des derniers siècles¹⁰». Son but est d'ériger en modèles «les principes qu'ils ont ruinés par leurs préfaces et leurs exemples¹¹». Voici attaquées à la fois la littérature («exemples») et la critique romantique («préfaces»), mais ce qui est intéressant, dans le cadre de notre problématique, c'est de voir le propos de Nisard lui-même valider notre choix de mettre en parallèle le discours préfaciel des auteurs à l'enseignement du camp des universitaires. En faisant des préfaces autoriales la cible de ses attaques, Nisard confirme que le discours préfaciel des auteurs romantiques constitue une force beaucoup plus redoutable que l'ensemble de leurs meilleurs et leurs plus virulents articles dans les journaux et les revues de l'époque. Ce sera donc contre le discours préfaciel des auteurs que se développera celui de Nisard; c'est en prenant systématiquement le contre-pied des approches didactiques des écrivains qui ont participé au débat que Nisard va mettre en place ses propres outils pédagogiques. Positionné entre les exigences de l'Institution et la réceptivité de sa tribune, guidé par son souci de transmission et d'édification

¹⁰ *Ibid.*, p. 167.

¹¹ *Ibid.*, p. 162.

que lui dicte sa double posture de représentant du corps universitaire et de guide de l'opinion publique, Nisard se voit obligé de mettre en place des principes didactiques précis, dignes de la confiance du public et de l'Institution.

Premier souci de Nisard, première stratégie pédagogique : dessiner l'image d'un critique bienveillant, sensible aux injustices qu'il aurait pu commettre «innocemment¹²» envers ses «victimes¹³» et qui lui ont coûté bien des haines démeritées et plusieurs amitiés précieuses («Le critique inquiète [...] la vie d'autrui et sa propre vie. Le poète en parle à son foyer comme d'un ennemi personnel; la femme du poète en parle à ses enfants comme du loup ou du revenant¹⁴»). Afin de dépeindre l'image d'un critique profondément préoccupé par la dimension pédagogique de son devoir, Nisard ne renoncera pas à faire son propre portrait : ainsi il va faire son propre éloge, en se présentant comme un critique qui n'a pas honte d'admettre ses fautes qu'il s'empresse de réparer, comme un critique prêt, à tout moment, à assumer la responsabilité de ses jugements passés, soucieux d'objectivité, d'impartialité, et qui ne craint pas de se remettre en question, de revisiter ses thèses initiales afin de les nuancer, d'avouer ses erreurs, de confesser ses aveuglements, voire de déplorer l'invalidité ou l'inadéquation des critères qui ont déterminé sa lecture et, conséquemment, ses

¹² *Ibid.*, p. 160.

¹³ *Ibid.*, p. 159.

¹⁴ *Ibid.*, p. 160. Il fait ressortir le caractère puéril de cette imagerie digne de contes pour enfants et évacue la description du critique-eunuque que Gautier exploite dans sa préface à *Mademoiselle de Maupin*.

jugements esthétiques. Nisard met en scène le personnage d'un critique qui se veut flexible, qui pratique le doute systématique, qui pèse sérieusement les conséquences de ses choix et qui, surtout, prend très au sérieux son rôle d'éducateur qui consiste, entre autres, à donner le bon exemple au public. N'est-ce pas d'ailleurs une manière comme une autre de gagner la sympathie du lectorat, de s'assurer sa confiance et, surtout, de mettre en perspective l'hystérie des adversaires? Ne s'agit-il pas d'une invitation au lecteur à relativiser l'antipathie prononcée des auteurs romantiques pour leurs juges et à mettre leurs accusations en perspective? Ne s'agit-il pas aussi pour l'éducateur et guide de l'opinion publique de susciter chez son lectorat la même ouverture d'esprit dont il se vante, sinon de montrer, dans toute son ampleur, l'impertinence de tant d'ironie, de tant d'accusations accablantes de la part des auteurs? Plus précisément, l'effort de Nisard de soumettre ses positions intransigeantes à l'épreuve de l'actualisation, sa tentative d'atténuer ses thèses sclérosées, ne correspond-elle pas à la condamnation du positionnement, ferme jusqu' à la rigidité, des écrivains romantiques, les rendant responsables de la durée de la polémique? En effet, il s'agit, nous semble-t-il, d'une tentative de réhabiliter l'image du critique ridiculisé (loup, revenant, eunuque) en retournant une imagerie éculée contre ceux qui continuent de s'en servir, incapables d'évoluer et de grandir, contrairement à ceux qui en font les frais. S'il fait face, avec beaucoup de courage et de probité à ses errements de jeunesse comme aux méchancetés qui courent sur son compte, c'est décidément à son honneur : son seul crime reste

d'essayer de faire son métier le plus honorablement possible, même si ce dernier est ingrat. Et que dire de ceux qui se permettent de s'en moquer?

La mobilisation d'un registre affectif sous le mode d'une confession intime s'avère nécessaire à la mission de Nisard. Il semble qu'afin de se rapprocher le plus possible de son lectorat, le critique puise abondamment dans les pratiques mises en place par les auteurs romantiques : nous nous rappellerons comment Janin, dans sa préface à *L'âne mort et la femme guillotinée*, cherche à passer pour la victime agressée par la Critique; nous nous rappellerons aussi que la mise en scène de son propre suicide sert de prétexte à Borel pour fustiger l'incompréhension de ses juges, etc. C'est la même carte que va jouer ici Nisard non sans une certaine ironie visant les méthodes de ses adversaires, comme le montre l'exagération de ses propos : se décrivant lui-même comme une victime, comme la victime de sa propre intégrité, presque comme un martyr dont l'époque a méconnu les bienfaits, comme une personne profondément et génialement souffrante pour être haïssable aux yeux de ceux qu'elle a essayé de guider en bonne foi («Se rencontre-t-il un homme d'un cœur assez libéral pour aimer l'auteur sans haïr le critique¹⁵?»), Nisard déplore en réalité la myopie des écrivains qui n'arrivent pas à faire la part des choses et qui sont bien les premiers à assimiler la critique de leur œuvre à celle de leur personne. Comme Girardin a tenté de retourner les arguments des auteurs romantiques contre eux-mêmes,

¹⁵ *Ibid.*, p. 160.

Nisard aura recours à la même technique de rétorsion pour décrédibiliser la parole des écrivains. Car bien que lui «ne voi(e) pas les hommes derrière les livres¹⁶», comme le reprochent à maintes reprises les auteurs à leurs juges, voilà pourtant ce que le comportement des auteurs continue de lui reprocher. C'est pourquoi, déplore notre critique, il ne peut pas s'empêcher d'être triste et «surpris de voir les livres qu'il a attaqués s'éloigner de lui sous la figure d'hommes irrités et irréconciliables!¹⁷» Voici vilipendé l'amour propre des écrivains¹⁸, leur refus de tolérer des critiques autres que celles qui se proposent de les élever au rang des génies et qui, pour demeurer entièrement esthétiques, pour s'intéresser exclusivement à l'œuvre, ne font pas la gloire des écrivains. En se distanciant prudemment de l'une des approches les plus chères aux critiques

¹⁶ *Ibid.*, p. 159.

¹⁷ *Ibid.*, p. 159. Pourtant Nisard ne pousse pas la polémique aussi loin que Gautier dans sa préface aux *Jeunes-France* : la comparaison du livre à une prostituée aurait dû attiser l'imagination et l'esprit belliqueux des critiques qui auraient dû trouver, grâce à cette comparaison de Gautier, un appui solide et un prétexte suffisant pour comparer les auteurs à des prostitués. Car ceux-ci, victimes d'une société moralement décadente, se comportent comme des prostitués quand ils se vendent aux modes de leur époque. Gautier fait montre d'une liberté de ton à laquelle Nisard ne peut pas prétendre, sans doute par fausse pudeur et véritable autocensure; il le renvoie sans doute aussi au défaut de son style qui ne permet pas à la logique qu'il illustre et défend d'aboutir. Il lui reproche ainsi de réduire infiniment le contentieux élaboré à partir de l'équation critique en choisissant d'assimiler le livre à la figure de l'auteur plutôt que d'assimiler les personnages du livre à l'auteur. La comparaison de Gautier sera plus subtile que celle de son adversaire et montrera à Nisard qu'il a raté sa mise en scène et son attaque, et à plus forte raison parce qu'il va qualifier cette littérature de «facile» (dans son fameux «Manifeste contre la littérature facile»). En outre, ce positionnement de Nisard est contradictoire avec la schizophrénie qu'il impute aux auteurs : car si le livre est l'homme, pourquoi l'homme ne «sommeille(rait)»-t-il pas en l'écrivain, ou même «contredi(rait)» l'écrivain?

¹⁸ Dans sa préface aux *Études françaises et étrangères*, Deschamps montre que l'auteur en tant qu'interprète ne peut par définition pas faire preuve d'amour propre, car il s'agit de se mettre au service des autres : «Aucun amour-propre, aucun intérêt hors de l'art ne nous a dirigés; nous n'avons d'autre ambition que de faire connaître le grand poète anglais au public français» (Émile Deschamps, *op. cit.*, p. 52). Ce service n'est pas feint puisque Deschamps adopte pratiquement la posture du traducteur.

institutionnalisés, Nisard adopte momentanément le point de vue des auteurs pour asseoir de façon indiscutable que le critique «lit les livres plus sérieusement que les auteurs ne les font¹⁹». Cette déclaration sur l'honneur permet à Nisard d'impliquer que les auteurs ne valorisent en aucune manière la lecture mais bien le succès dont ils peuvent s'enorgueillir. Les auteurs n'estiment que les critiques qui leur sont favorables, ils ne cherchent que la reconnaissance facile, ils ne cherchent qu'à satisfaire un «insatiable besoin de flatterie²⁰». Cela dit, la «candeur», l'innocence, la bienveillance du propos et des intentions de Nisard sera vite démentie : nous le verrons prendre un plaisir presque pervers à enfoncer le couteau dans la plaie ouverte, à répéter des affirmations qui soulignent la défaite des auteurs sous la plume du critique, bref à rappeler au lecteur que la première règle de l'écriture qui commande de ne pas confondre travail et personnalité²¹, reste ignorée par les écrivains : «J'ai éprouvé qu'il y a [...] beaucoup moins d'avantage pour le public que d'incommodité pour le critique à s'attaquer à des auteurs vivants²²» ; «Quand on [...] bataille dans sa mansarde contre les livres, sans songer que les coups qu'on leur porte font saigner, non

¹⁹ Désiré Nisard, «Avant-propos», *op. cit.*, p. 155.

²⁰ *Ibid.*, p. 168.

²¹ Celle-là même qui dit : «tu n'aimes pas ce que j'écris donc tu ne m'aimes pas». Cette leçon est donnée de façon récurrente par les professeurs à leurs génies en herbe qui associent aussi leur immortalité aux marques qu'ils laisseraient à la postérité par talent.

²² Désiré Nisard, «Avant-propos», *op. cit.*, p. 159.

seulement des hommes, mais l'espèce d'hommes la plus sensible²³....» ; «Etonné d'avoir fait tant de mal innocemment, il s'interroge avec douleur²⁴», etc.

Le chleuasme vient aussi à l'appui de ce rapprochement que Nisard cherche à établir avec son lectorat : il se qualifie lui-même de «censeur»; il fait semblant de questionner non seulement le droit de critiquer «les œuvres d'autrui», mais aussi sa compétence à le faire; il remet en cause la contribution, l'utilité de sa critique; il s'accable des mêmes accusations que les auteurs adressent à leurs juges : il déplore son «humble rôle²⁵» dans le champ de la Littérature, il se plaint d'avoir été réduit à l'ingrat métier de critique pour «couvrir (sa) stérilité d'invention»; il se reproche de ne pas savoir «jouer avec (s)a plume» comme le font facilement les écrivains «merveilleusement doués», etc²⁶. Mais ces reproches seront retournés, encore une fois, contre ceux qui les prononcent, pour permettre au critique de fonder le premier critère de sa lecture, pourtant non sans se contredire. Plus précisément, Nisard va asseoir que cette dissociation que prêchent – et avec quelle insistance et quelle unanimité! – les auteurs romantiques entre le

²³ *Ibid.*, p. 159.

²⁴ *Ibid.*, p. 160.

²⁵ *Ibid.*, p. 170.

²⁶ Maintes fois décoré des insultes du camp adverse, il les connaît par cœur : il n'hésite pas à se les réinfliger à lui-même, montrant de la sorte qu'il préfère défendre ses idéaux «à ses risques et périls» plutôt que de se compromettre : «...on me traitera, dit-il, d'homme médiocre, à petites vues [...], d'envieux [...], d'ingrat [...]. Ou bien on fera semblant de ne m'avoir pas lu, ou, si l'on daigne faire mention de moi, on affectera d'estropier mon nom...» («Manifeste contre la littérature facile», *ibid.*, p. 198). La cause qui est la sienne étant si grande, qu'importe si le soldat qu'il est prend quelques coups?

moi de l'homme et le *moi* de l'auteur, n'est en réalité qu'une pauvre excuse, un argument inadéquat pour leur permettre de défendre les élans de leur imagination²⁷, les excès de leur écriture, l'originalité nuisible (notamment au développement de leur thématique), leurs transgressions stylistiques, bref une esthétique qui refuse de se soumettre aux règles de la bonne mesure et du juste milieu, aux règles de la Raison.

«Il est des hommes merveilleusement doués chez qui l'écrivain est une personne et l'homme un autre. Ils peuvent se dérober à eux-mêmes, et l'écrivain vivre dans un monde où l'homme ne pénètre jamais. Ils n'ont besoin que d'une portion de leur être pour faire de grandes choses, et pourvu que l'écrivain soit tout entier à son œuvre, il n'importe que l'homme sommeille ou même contredise. Je n'ai pas été doué comme ces hommes-là. Je suis de ceux qui n'ont pas trop de toutes les forces réunies de l'homme et de l'écrivain, de la conduite et de l'esprit, pour se tirer [...] de la rude tâche d'écrire des choses raisonnables²⁸.»

L'ironie entendue dans l'emploi de l'expression «merveilleusement doués» est rendue par celle de l'expression qui précède : «Je ne sais pas jouer avec ma plume». S'il se refuse aux extrémités employées par Gautier, Nisard ne recule pas devant quelques suggestions graveleuses. Voici comment Nisard va fustiger les élans de l'imagination de Hugo : «Chez lui [...], l'imagination tient

²⁷ C'est ce qu'il reproche à V. Hugo; voici ce qu'il dit à propos de la place de V. Hugo dans la Littérature de son époque : «C'est par cette domination exclusive de l'imagination [...] dans les ouvrages de M. Victor Hugo qu'il faut expliquer son peu d'influence sérieuse sur son époque, et son impuissance d'avoir un rôle prépondérant, malgré de très visibles prétentions à les remplir tous.» («M. Victor Hugo en 1836», *ibid.*, p. 255). Le lecteur sera étonné de remarquer l'absence d'éthique et d'intégrité de la part du critique qui, afin de mettre en valeur son propos coûte que coûte, n'hésite pas à altérer, à son profit, les données d'une réalité tout autre que celle qu'il décrit. Qui, en 1836, pourrait disputer la place du chef de l'école romantique à cet inlassable écrivain? L'«aversion déclarée» de Nisard pour l'imagination créatrice, pour «tout ce qui est illusoire, chimérique, pour toute fantaisie vide de réalité» est bien soulignée par É. Equey, *op. cit.*, p. 40.

²⁸ Désiré Nisard, «Avant-propos», *op. cit.*, p. 164.

lieu de tout [...]; c'est une reine qui gouverne sans contrôle [...] La raison n'a aucune place dans ses ouvrages.[...]; point de plan, point de dessein, point d'opinions²⁹.» La logique est claire : ce qui gouverne l'auteur romantique qui a fait don de sa raison tient, par le biais de l'imagination, à sa sexualité, et son œuvre reflète sa libido comme l'usage de la plume celui de son sexe³⁰. L'énergie qui sous-tend la création artistique qui refuse de se soumettre aux principes raisonnables soufflés par la communauté s'apparente à l'énergie sexuelle, incontrôlée et incontrôlable, et il est inacceptable qu'elle puisse être récompensée par cette communauté.

Il va encore plus loin, en accusant l'auteur de faire de cette faculté le fondement de son esthétique : «C'est [...] une pratique assez commune à tous les auteurs incomplets : quand ils manquent d'une qualité, ils imaginent une théorie qui les dispense ou qui leur fait un mérite éminent de ne l'avoir pas³¹.» Non seulement les auteurs, *a priori* conscients de leur manque, ne font rien pour le

²⁹ Désiré Nisard, «M. Victor Hugo en 1836», *ibid.*, p. 248.

³⁰ Bien que l'originalité de la critique de Nisard ait été d'accorder la première place à l'examen de l'œuvre elle-même, contrairement à la pratique à la mode, nous n'irons pas jusqu'à soutenir, à l'instar d'É. Equey, que Nisard fait «abstraction de l'homme» (Étienne Equey, *op. cit.*, p. 42). Cela dit, pour ce qui est de la querelle personnelle entre Nisard et Hugo, querelle qui a duré toute une vie, il serait injuste de ne pas reconnaître au poète sa grande part de responsabilité. Voici comment Hugo se sert de son art pour se railler de son juge : «... au champignon difforme / poussé dans une nuit au pied d'un chêne énorme» ou encore : «Un âne qui ressemble à M. Nisard brait / Et s'achève en hibou dans l'obscur forêt» (cités par É. Equey, *ibid.*, p. 96). Pour ce qui est des *Poètes latins de la décadence*, Equey remarque très pertinemment que «sous la transparence de l'allégorie, on reconnaissait facilement Lamartine sous les traits du verbeux Stace; V. Hugo était l'emphatique et empâté Lucain [...]» (*ibid.*, p. 6).

³¹ Désiré Nisard, «M. Victor Hugo en 1836», *op. cit.*, p. 249.

combler mais ils procèdent pour s'en excuser ou pire s'en flatter, ce qui est bien pire qu'une tentative de dissimulation. C'est non seulement leur refus de s'améliorer – et l'on comprend qu'il ne leur faille que des critiques qui abondent dans leur sens et rejoignent leur délire –, mais le gaspillage puéril de leur talent ou de leur art (Nisard reconnaît qu'ils sont capables d'imaginer une théorie) qui insupporte l'enseignant. Ces auteurs qui pourraient en être d'excellents s'ils choisissaient de bien écrire au lieu de se vautrer littéralement et figurativement dans la licence poétique, sont trop préoccupés par leurs désirs et doivent se détacher de ces illusions. En associant la pratique des auteurs à des jeux puérils dont on finit par se lasser ou guérir³², Nisard tient à accentuer le côté expérimental de leur écriture autant qu'à retader la menace romantique. Il cherche aussi à montrer que l'engagement des auteurs n'étant pas entier, l'intégrité de leur parole ne peut pas rivaliser avec celle du critique institutionnalisé qui s'est donné corps et âme à faire triompher la Raison et la Vérité³³. Et il est hors de question que le critique qui serait amené à «sommeille(r)» car il serait trop prompt à «contredi(re)» afin de laisser l'artiste s'investir totalement dans la création de son

³² «Si elle [la réputation du maître] est passée en habitude, elle n'est pas consentie. Je ne parle pas des deux ou trois douzaines de jeunes gens, nouvellement échappés au collège, qui lui payent tribut pendant la première année de leur liberté, et qui lui offrent, comme chez les Romains, leur première barbe; ces jeunes-là ne sont pas, j'imagine, l'époque [...] Tous, d'ailleurs, ou presque tous, après le premier ébahissement, et quelques mois d'une admiration où l'ennui des études classiques, récemment quittées, est pour la plus forte part, rentrent bientôt, désabusés et guéris, dans la masse de ce public cultivé qui, nous le répétons, s'intéresse à M. Victor Hugo, mais ne l'adopte pas» (*ibid.*, p. 272-273). Nous ne manquerons pas de remarquer l'emploi de l'épithète «guéris» qui rejoint la problématique de Girardin.

³³ «Je mets, dit Nisard, la vérité bien au-dessus du talent» («Un amendement», *op. cit.*, p. 211). Comme le souligne É. Equey, pour Nisard «un ouvrage qui ne sert pas à faire connaître la vérité [...], n'est qu'un écrit méprisable, le jeu puéril d'un auteur, sans art et sans idéal» (É. Equey, *op. cit.*, p. 56).

œuvre, recule devant un artiste qui n'est pas capable du même degré d'engagement. On comprend mieux pourquoi «l'écrivain vi(t) dans un monde où l'homme ne pénètre jamais». L'écrivain doit rester bien à l'écart du monde de peur d'être accablé par la lumière, derrière la tenture comme Polonius³⁴, tandis que Nisard, devant le paravent, remplit son rôle et confronte la vérité.

Autre enseignement de Nisard qui découle du précédent : le style, les «richesses d'exécution [...] ne sont que des misères séparées de la pensée³⁵». Le recours aux modèles classiques, aux «grands écrivains» est indispensable pour l'appui de son propos : «leur pensée a été trop abondante et trop pressée de sortir pour supporter les puérités de la recherche du style, et ce qu'ils travaillaient surtout, c'était la pensée [...]»³⁶. Pour ce qui est de la définition de la notion de «pensée», Nisard souligne qu'il ne s'agit pas simplement du choix d'un sujet qui inspirerait l'auteur, qui serait à la mode ou qui serait tout simplement délicieux à traiter; au contraire, postule Nisard, pour que l'écrivain puisse «écrire avec quelque autorité³⁷», il faut que ce soient ses «convictions» qu'il mettra sur papier; il faut que son but soit «sérieux». Or, ce positionnement de Nisard semble annuler sa thèse précédente : car si l'œuvre de l'auteur doit refléter ses «convictions»,

³⁴ « Il (l'écrivain) sait trop que nous vivons dans un temps de ruine morale, où la raison humaine a besoin de rideaux pour atténuer le trop grand jour qui l'éblouit [...] » (George Sand, «Préface de l'édition de 1832», *op. cit.*, p. 38).

³⁵ Désiré Nisard, «Avant-propos», *op. cit.*, p. 169.

³⁶ *Ibid.*, p. 169.

³⁷ *Ibid.*, p. 169.

c'est qu'elle reflète l'homme même. Alors, en attaquant le livre, le critique ne fait en réalité qu'attaquer l'homme : si l'œuvre est mauvaise, c'est que l'auteur ne l'a pas bien pensée. Donc si Nisard insiste sur le fait que ses accusations de l'œuvre ne visent point la personne, c'est parce que l'auteur ne met pas sur papier ses propres convictions et que, s'il choisissait de le faire, les attaques seraient volontiers personnelles?

Sans aller jusqu'à séparer ici le fond de la forme, la pensée du style, Nisard hiérarchise pourtant ces deux composantes de l'écriture, en accordant arbitrairement à la première la place d'honneur, et à la seconde celle d'un simple faire-valoir soumis aux ordres de sa maîtresse. «En France, dit-il dans son *Histoire de la littérature française*, l'on préfère la pleine lumière à la pénombre, les couleurs nettes et tranchées aux nuances douteuses. On exige que les mots y aient la valeur des chiffres et représentent pour tout le monde le même sens³⁸.» Ou encore : «[...] Boileau [...] disait aux poètes : "Avant donc que d'écrire, apprenez à penser". Tel est l'ordre du travail. Apprendre à penser, chercher le vrai [...] Vient ensuite l'effort pour l'exprimer³⁹.» Souci didactique de première importance qui facilite la mémorisation et qui conditionne les réactions de l'élève, cette fragmentation, cette catégorisation, inconcevable, pour les auteurs, tant dans

³⁸ Désiré Nisard, *Histoire de la littérature française*, dixième édition, tome I, Paris, Firmin Didot, 1883, p. 32.

³⁹ *Ibid.*, tome IV, 1863, p. 56. Equey souligne que, pour Nisard, «le sublime dans le style, ce n'est pas cette grandeur des figures, ce choix des mots, cette magnificence des images qui éblouissent les ingénus de la littérature ; le sublime, c'est une grande vérité exprimée de la manière la plus simple et la plus claire possible» (É. Equey, *op. cit.*, p. 63).

le champ du *faire* que dans celui de la critique, est censée mettre en place l'échelle des valeurs à partir desquelles le jugement qui aura lieu sera presque mécanique. Il s'agit, pour le pédagogue, de prédéterminer les réactions de son public qui devra tout de suite reconnaître le Bien du Mal au niveau de la pensée, le style ayant déjà été traité ou écarté comme secondaire. Ainsi l'auditoire sera capable de voir immédiatement vers quelle direction penche la balance et d'émettre le jugement attendu, approbateur si l'œuvre respecte le credo de «la grande religion littéraire de la France⁴⁰», détracteur si elle le renie.

Un autre critère de lecture implicitement établi ici par Nisard – il fallait s'y attendre d'ailleurs – est celui d'utilité, guide infaillible pour la jouissance d'une œuvre littéraire. Présentant sa propre pratique comme l'exécution même de ses théories, il cherche à la fois à crédibiliser son propos aux yeux de ses lecteurs et à asseoir ce principe d'utilité qui revient systématiquement sous la plume des enseignants comme un des critères devant orienter la lecture. C'est ce qu'il implique en disant : «...j'avais pris la plume, non du droit supérieur et individuel que s'attribue l'école nouvelle, mais parce qu'il y avait lieu et convenance à le faire⁴¹». L'ironie est poignante : «s'attribue» met en cause la notion de «supériorité» en ce qu'elle doit être absolue et qu'elle ne s'octroie certainement par sur une décision «individuel(le)». Selon Nisard, la «supériorité» n'est

⁴⁰ Désiré Nisard, «Manifeste contre la littérature facile», *op. cit.*, p. 197.

⁴¹ Désiré Nisard, «Avant-propos», *ibid.*, p. 169.

atteignable que si l'écrivain se met au service de l'humanité en produisant œuvre utile : «Le talent d'un écrivain ne se mesure pas au bruit qu'il a fait, mais aux services qu'il a rendus, à l'idée qu'il a créée ou servie.⁴²» Oubliant, pour les besoins de son argumentaire, le principe conducteur de sa critique, à savoir l'indignité, la bassesse des attaques personnelles, pour faire de Victor Hugo la cible de ses commentaires ironiques⁴³, Nisard cherche à abolir «le sacre de l'écrivain», à détruire l'image d'un auteur élu par les masses pour être leur guide spirituel, en associant leur pratique à l'expression pure et dure d'un égoïsme irrémédiable, à la satisfaction d'un besoin qui n'est que le leur. En appuyant sur le côté arbitraire de la démarche des auteurs romantiques, sur le caractère gratuit de leur production, Nisard implique, non sans faire preuve de dogmatisme, que l'écrivain n'a pas le droit de prendre la parole à moins que ce soit le «bon sens⁴⁴» qui lui dicte son intervention, à moins que ce qu'il a à dire puisse s'avérer de quelque utilité, à moins que des besoins autres que celle de la pure jouissance ne trouvent là le moyen de s'exprimer («...j'avais pris ma plume [...] parce qu'il y avait lieu et convenance à le faire⁴⁵»). Voici postulé ici le dogme du critique : «J'appelle littérature *inutile* toute littérature qui n'a point de but, qui ne va à rien

⁴² Désiré Nisard, «Manifeste contre la littérature facile», *ibid.*, p. 192.

⁴³ Les deux termes employés pour décrire les aspirations de «l'école nouvelle» ne renvoient qu'à une démarche arbitraire, singulière et pour cela isolée, dictée uniquement par «les exigences d'amour-propre et l'insatiable besoin de flatterie, qui sont le trait distinctif des chefs d'école» («Avant-propos», *ibid.*, p. 168). C'est ce que sous-entend le terme «chefs d'école» et c'est ce que va confirmer la discorde entre les deux hommes qui ne cessera pas d'alimenter leurs propos.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 169.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 169.

[...], qui ne résout rien, qui n'éclaircit rien, qui n'ajoute aucune notion, soit de critique, soit de psychologie, soit d'histoire au domaine des notions acquises; qui n'aide rien, qui ne conduit à rien [...]»⁴⁶ de bien.

Comme c'était attendu, Nisard va inextricablement associer le principe d'inutilité à celui de nuisance, poussant ainsi fatalement son lecteur à déduire que la moralité est le principe qui assure l'utilité de l'œuvre. A combien de reprises le critique va-t-il regretter les grands siècles classiques pour condamner le renouveau littéraire proposé par les Romantiques («Je pris le dégoût du neuf qui n'est pas le vieux⁴⁷»; il va comparer la lecture et l'enseignement des «*monuments* des XVII^e et XVIII^e siècles⁴⁸» à une «planche de salut⁴⁹», précaution nécessaire à prendre «en cas de naufrage⁵⁰»). A combien de reprises ne se verra-t-il pas obligé de fustiger la littérature de son temps, dénuée de la dernière once de moralité :

«Dans tous ces portraits de femmes à l'œil humide, au sein agité, qui aiment quiconque n'est pas leur mari, ne sentez-vous pas une certaine gêne, un regret de n'en pouvoir dire plus, une impatience contre ces derniers scrupules qui défendent, non plus la morale, il y a longtemps qu'elle est de côté, mais ses dernières apparences⁵¹?»

⁴⁶ Désiré Nisard, «Un amendement», *ibid.*, p. 215.

⁴⁷ Désiré Nisard, «Avant-propos», *ibid.*, p. 169.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 166.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 166.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 166.

⁵¹ Désiré Nisard, «Manifeste contre la littérature facile», *ibid.*, p. 179.

Et un peu plus loin, il avoue que s'il s'est intéressé à la situation actuelle du drame, du conte et du roman, «c'est parce qu'il y a un côté par où la morale est blessée⁵²». L'enseignement de Nisard est inconcevable sans un recours systématique et méthodique à des leçons de bonne morale, de prudence, de modération, le tout sous le mode de réflexes que l'hypotypose vient accentuer : «Le drame, prophétise Nisard, est condamné à nous donner, dans l'année, non pas un lit seulement, mais une scène de lit; non pas l'accouchement, mais la conception⁵³.» Soucieux de ne pas laisser subsister ces images qu'il a lui-même suggérées dans l'esprit de son public, car ce serait jouer sur les mêmes cordes que les Romantiques, Nisard poursuit dans un registre religieux, seul capable d'amplifier la gravité du péché, d'inspirer de l'aversion chez l'honnête homme pour la littérature contemporaine et de la honte chez l'écrivain, de purifier le langage de cet écart commis par nécessité : les jeunes dramaturges «profane(nt) le temple où ont sacrifié Molière et Shakespeare⁵⁴»; il assure son lecteur que «plus que jamais (il) tien(t) à (s)a foi⁵⁵», à ses «nouvelles croyances, qui sont les vieilles croyances⁵⁶», ces mêmes croyances qu'il «aime trop⁵⁷».

⁵² *Ibid.*, p. 197.

⁵³ Désiré Nisard, «Un amendement», *ibid.*, p. 208.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 209.

⁵⁵ Désiré Nisard, «Avant-propos», *ibid.*, p. 171.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 168.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 171. On reconnaît la tactique girardienne.

Il suffit d'examiner de plus près le texte qui a consacré Nisard comme l'un des adversaires les plus féroces du camp des auteurs, son *Manifeste contre la littérature facile*, pour voir que les prétentions pédagogiques de la critique de Nisard constituent une dimension indéniable de son discours⁵⁸. Nous y repérons sans difficulté le souci de l'auteur de commencer, tel un bon éducateur, par définir les termes sur lesquels va se bâtir sa réflexion⁵⁹, afin que son public puisse suivre le fil de sa pensée et éviter toute confusion possible. Suit l'énumération et l'analyse en trois parties, comme le veut la tradition française, des trois grandes «branches» qui font partie de ce que Nisard appelle «la littérature facile» et qu'il se propose d'étudier : dans l'ordre où le critique va les aborder, il s'agit du roman, du conte – à l'intérieur duquel Nisard va opérer une subdivision, une distinction entre les contes d'hommes et les contes de femmes, chacun ayant des caractéristiques qui lui sont propres – et du drame. Son discours n'est pas privé de verve, il est même pétillant par endroits; si son style ne prend pas modèle sur l'éloquence universitaire, c'est que son objectif est d'évacuer les parasites qui pourraient nuire à la compréhension : son registre est familier, ses explications claires, ses allusions ne prêtent pas à ambiguïté⁶⁰, le recours à l'hypotypose sert

⁵⁸ Dans ce sens, le discours manifestaire de Nisard est peu orthodoxe, les préoccupations pédagogiques demeurant étrangères à ce type de discours.

⁵⁹ Définition par exemple de «littérature facile» : «...toute besogne littéraire qui ne demande ni études, ni application, ni choix, ni veilles, ni critique, ni art, ni rien enfin de ce qui est difficile».

⁶⁰ Il cherche à éviter les manières des auteurs qui misent sur des «résultats tout physiques d'une surexcitation cérébrale, que les uns se donnent avec du vin, les autres avec la fumée de tabac...» (p. 176). On reconnaît là les habitudes des Jeunes-France. Quant au «nom conciliant de *fantaisies*», censé justifier les caprices littéraires des auteurs romantiques, il renvoie à la préface de

d'appui visuel à l'enseignement. Tout est mis en œuvre pour diminuer la distance entre lui et le public, tout pour s'assurer que le public comprend.

Toutefois, ces outils pédagogiques ne visant qu'à garantir, d'entrée en jeu, une certaine intégrité, le souci de la nuance présent dans son «avant propos» cèdera la place aux généralisations⁶¹. Ainsi, la condamnation de la littérature facile repose sur une condamnation des mœurs que cette littérature dépeint; par un autre glissement, en rassemblant toutes les branches qu'il étudie, sera déclarée littérature facile toute la littérature romantique : c'est la visée que se fixe l'«amendement» que Nisard va ajouter à son manifeste et dans lequel il ne va pas dissimuler ses intentions : «L'amendement que je propose consiste, non pas en retranchements, mais en additions : il s'agit d'ajouter au mot *facile*, que je reconnais insuffisant, les épithètes *inutile* et *nuisible*⁶².» Voici donc sa vision étendue pour comprendre pourquoi les auteurs n'auront de cesse à revendiquer le champ de la littérature comme leur, et ce faisant dans le discours préfaciel, le champ élargi qui comprend la critique. Dans le même sens, les conclusions tirées de l'étude de chaque «branche» de la littérature facile, conclusions qui reviennent invariablement à déplorer la décadence des mœurs mises en scène⁶³, vont

V. Hugo aux *Orientales* où c'est sur ce droit inviolable de l'auteur (d'user, voire d'abuser de sa fantaisie) que va se bâtir l'argumentation hugolienne.

⁶¹ C'est une méthode récurrente chez Nisard : nous renvoyons le lecteur à la première partie du chapitre II.

⁶² Désiré Nisard, «Un amendement», *op. cit.*, p. 214.

⁶³ Il accuse le roman de faire la «grande guerre» à l'institution du mariage; au conte, de lui faire la «petite guerre» : voilà ce qu'il reproche aux femmes qui écrivent des contes : «Pourquoi voit-on

converger vers l'exaspération finale du critique : «On est saturé de ces mœurs prétendues contemporaines, de ces brutales amours du Midi qui violent et qui poignent, transplantées dans notre monde tempéré, où les passions sont plus décentes que violentes pour quiconque sait regarder et voir.⁶⁴» L'ayant fait pour le texte de Girardin, nous n'allons pas nous arrêter, une deuxième fois, sur le vocabulaire employé ici par Nisard et qui reflète la même crainte : le critique refuse de voir associée toute composition littéraire à une quelconque actualisation («prétendues contemporaines») que ce soit thématique, politique et formelle.

De plus, la critique, selon Nisard, doit être leçon, un cours qui doit apprendre quelque chose au lecteur : «Ils ont, dit Nisard en se référant aux écrivains romantiques, changé toutes les bases de la critique et de l'esthétique», mais «que sait-[on] de nouveau sur la critique et l'esthétique?⁶⁵» Nisard persifle ici ce qu'il conçoit comme un défaut de l'enseignement critique des écrivains, auquel la critique universitaire doit remédier et en dehors duquel elle ne peut pas se définir, même s'il s'agit en fait d'un parti-pris des auteurs de faire de leur discours critique un discours de recettes toutes prêtes, une énumération sèche et exhaustive de tous les principes qui, selon eux, devraient régir la lecture de l'œuvre littéraire.

tant d'amour charnel dans leurs contes? Pourquoi, quand elles parlent du bonheur de l'amant, ont-elles toujours l'air de regretter de n'être pas de ses maîtresses? Pourquoi, quand l'amant donne un baiser de flamme [...], semblent-elles si désappointées de ne pas l'avoir reçu sur leurs lèvres?» (Désiré Nisard, «Manifeste contre la littérature facile», *ibid.*, p. 182).

⁶⁴ *Ibid.*, p. 188.

⁶⁵ Désiré Nisard, «Un amendement», *ibid.*, p. 216-217.

En outre, tant le choix des trois textes retenus pour cette «réimpression⁶⁶»

⁶⁶ Ce geste de réimpression ne va pas sans rappeler un geste similaire de Nisard qui aura lieu, quant à lui, à peu près une vingtaine d'années plus tard. Or, ce geste traduit ce que nous avons déjà mentionné à propos de Girardin et que nous avons aussi souligné dans le chapitre II comme étant une dimension primordiale de la mission que se fixent la plupart des enseignants. Plus précisément, l'interpénétration de la morale et de l'enseignement exprime sans équivoque l'effort acharné des représentants du corps universitaire de demeurer les garants de la stabilité sociale et politique. C'est le danger d'un bouleversement de la hiérarchie sociale qu'ils essaient d'éviter, bouleversement qui aurait comme cause et conséquence la répartition des biens et qui entraînerait la perte des privilèges concentrés entre les mains de la France possédante. C'est pour cela que morale et enseignement se fécondent mutuellement dans l'œuvre des éminents professeurs : ceux-ci savent bien que le renouvellement littéraire va de pair avec un certain renouvellement social. C'est pour cela que l'idéologie politique du conservatisme qui se cache derrière des jugements moraux inflexibles et qui sous-tend l'enseignement de ces universitaires se mêle si étroitement à leur critique au point d'en devenir une dimension essentielle. Leur préoccupation première, qui ne concerne que le maintien de la paix sociale, est parfaitement reflétée dans un texte de Nisard postérieur au soulèvement populaire de 1848 : il s'agit de sa préface à la seconde édition de ses *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*. Il est étonnant de constater que l'auteur n'y fait aucune allusion au soulèvement de 1848 qui conduisit à la II^e République. Lui, qui dans sa première préface au même ouvrage, ne cessait pas de faire des parallèles entre le social et le littéraire, choisit en 1848 d'omettre la dimension politique et sociale qui occupait une place si importante dans son enseignement. Réaction muette sans doute à l'initiative du peuple qui revendique des réformes pour améliorer ses conditions de vie et qui exige son implication dans les choses de la politique et dans son propre sort social. L'esprit de conversation initial de Nisard s'affirme cette fois-ci avec fermeté dans son silence, dans sa volonté de faire passer inaperçu un des événements les plus sanglants de l'histoire française, qui a abouti à la répression du mouvement révolutionnaire et au massacre des manifestants. Le geste de Nisard est symbolique : il entreprend la réédition de son œuvre de jeunesse, datée de 1834. Le choix de cette reprise plutôt que la publication de nouvelles «thèses» qui réaffirmeraient la nécessité d'un enseignement littéraire moral, éclaire le mutisme dont semble souffrir l'éminent professeur qui s'est sans doute senti profondément trahi par les événements de 1848. Les réminiscences d'un temps plus clément et plus digne, où œuvraient «le critique le plus éminent de notre temps, M. Villemain; le plus vif et le plus agréable de nos écrivains solides, M. Saint-Marc Girardin; un de nos érudits les plus littéraires feu Daunou [...]» (Désiré Nisard, «Préface de la seconde édition», *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, op. cit., p. i) remplacent les prises de position politique et sociale intransigeantes que Nisard n'hésitait pourtant pas à clamer du haut de sa chaire : «Le souvenir de leurs éloges [il s'agit des éloges des universitaires mentionnés ci-haut] a vaincu mon hésitation; et un retour de tendresse paternelle y aidant, je me suis résolu à donner cette seconde édition.» (*ibid.*, p. i). Quant à Girardin, il ne se défend pas d'associer, dans le dernier chapitre du premier tome de ses *Cours*, reprise de ses leçons données en 1842, la décadence de la littérature de son temps au soulèvement de 1848, qui fut lui-même la conséquence immédiate de la décadence des mœurs dans la société française de la fin de la monarchie de Juillet (le texte de Girardin que nous avons étudié révèle sans ambiguïté le degré de responsabilité du théâtre romantique dans cette réalité sociale). Au mutisme de Nisard, Girardin préfère une attaque de front contre «la littérature satanique dont s'amusait la société française avant 1848» et laquelle, comme il le dit, «n'exprimait pas, grâce à Dieu, les véritables mœurs de la France, mais ne répondait qu'à son imagination blasée et perversie» (Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique*, op. cit., tome I, p. 372). Ce sont les valeurs de la littérature romantique que Girardin accuse d'avoir joué un rôle catalyseur dans les événements «funestes» de 1848 : «Comme on avait approuvé l'orgie dans les romans, déplore-t-il, on s'est trouvé faible contre ceux qui voulaient faire une

que l'ordre dans lequel ils sont présentés ne sont pas anodins : ils reflètent sans équivoque les prétentions pédagogiques de Nisard. Ainsi, la composition suit un processus cumulatif : une fois que l'avant-propos aura posé et justifié sans ambiguïté l'appartenance idéologique de Nisard au camp des adversaires les plus redoutables des auteurs romantiques⁶⁷, la mission des textes sera de la refléter.

Dans un premier moment, le «Manifeste contre la littérature facile» se chargera de mettre sur place les critères de lecture de notre critique, à travers, comme nous

orgie dans la société» (*ibid.*, p. 374). Bien que Girardin essaie de rassurer son lectorat (et son auditoire) sur la victoire inconditionnelle de l'Institution («Nous avons failli, ajoutera-t-il, parce que nous avons laissé pervertir notre imagination, mais nous nous sommes relevés, parce qu'il n'y avait que notre imagination qui fût pervertie» (*ibid.*, p. 374), les lois Falloux qui vont suivre (en mars 1850) vont à l'encontre de cette affirmation. En effet, ces lois brisent le monopole universitaire et donnent suffisamment de pouvoirs au clergé pour que celui-ci commence à constituer son propre monopole et à renforcer sa position. Ainsi, l'action répressive, confiée jusqu'alors aux instituteurs, devient le devoir et la responsabilité du parti clérical. Cela dit, Girardin n'avait pas tort d'impliquer que la «perversion» des auteurs romantiques ne s'étendait pas sur leurs convictions politiques qui demeurent, quant à elles, saines : c'est ainsi que nous lisons ses mots : «la littérature satanique dont s'amusait la société française avant 1848 n'exprimait pas, grâce à Dieu, les véritables mœurs de la France, mais ne répondait qu'à son imagination [...]». Car l'année 1848 révèle les vrais visages et redistribue les cartes qui s'étaient brouillées sous la monarchie de Juillet. Ainsi, la majorité écrasante des écrivains romantiques qui s'étaient impliqués dans le débat abandonneront leur intransigeance vis-à-vis de la pratique des critiques en lesquels ils reconnaîtront des alliés politiques précieux. Ainsi, appartenant autrefois à des camps adverses, Vigny et Nisard vont se réconcilier par leur «terreur commune» et vont trouver un terrain d'entente lors de la publication, en 1849, de l'ouvrage de Nisard intitulé *Les classes moyennes en Angleterre et la bourgeoisie en France*. Les propos de Nisard reflètent les tendances politiques de Vigny, notamment lorsqu'il profère ces mots : «Le vainqueur de février, hélas, c'est la bourgeoisie, c'est nous; et si nous laissons d'autres s'en vanter, c'est que l'affaire ne nous a pas été bonne. Disons-nous honnêtement nos vérités. Nous seuls, oui, nous bourgeois, nous faisons et défaisons les gouvernements. Le peuple nous y aide, mais ce n'est pas lui qui commence : il pousse nos cris, il va au feu sous notre drapeau» (Nisard cité ici par Pierre Flottes, *La pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny*, Paris, Les Belles Lettres, 1927, p. 291). Quant à Sand, elle fait elle aussi l'apologie de l'ordre établi et, devant la menace du mouvement populaire, s'inscrit contre lui et va jusqu'à affirmer qu'elle préférerait la dictature. La vacance du pouvoir : voilà tout ce qu'il y a de plus apeurant pour les représentants de la bourgeoisie dirigeante dont Sand, en tant que châtelaine, fait partie : «...voilà où nous en sommes, je ne dis pas pour nos intérêts particuliers, dont nous faisons, après tout, bon marché, mais pour nos opinions républicaines. Nous sommes forcés de désirer une sorte de tyrannie momentanée.» (George Sand, *Correspondance*, textes réunis, classés et annotés par Georges Lubin, tome VIII (juillet 1847-décembre 1848), Paris, Garnier Frères, 1971, p. 541). La réaction de Sand montre que Girardin s'était avéré lucide lorsqu'il accusait les Romantiques d'attiser la flamme de la révolution.

⁶⁷ Il se définit lui-même comme «polémiste» (Désiré Nisard, *Avant-propos*, *op. cit.*, p. 162).

l'avons vu, la condamnation du roman, du conte et du drame contemporains. Les orientations moralisatrices de la critique de Nisard, évidentes déjà dans le texte du «Manifeste», seront plus longuement exploitées dans le texte suivant intitulé «Un amendement» : elles retiendront la plus grande partie de l'exposé, et seront inextricablement liées à un autre critère que Nisard ajoute à sa liste : celui d'utilité. Le mariage de ces deux critères guidera infailliblement l'évaluation de l'œuvre. Le troisième texte retenu par Nisard ne pourrait être qu'une illustration, un exemple, la mise en pratique de ses critères de lecture : l'œuvre de V. Hugo deviendra la cible des attaques du critique. Ce n'est pas un hasard si Nisard a choisi de clore par la critique de l'œuvre de celui que les écrivains romantiques avaient presque déifié. C'est la lutte avec l'ange, inévitable pour le polémiste qu'il est et la preuve de la fiabilité de sa méthode. Car, si le plus grand modèle de la littérature romantique peut être facilement écrasé sous le poids de la critique de Nisard, c'est que son œuvre ne fait que refléter «les besoins du jour». Mais cette lutte n'est obtenue qu'au prix d'une attribution arbitraire; il s'agit de croire Nisard sur parole lorsqu'il affirme : «C'est que j'ai recueilli bien des assentiments tacites avant de protester contre cette littérature⁶⁸.» Sur cette affirmation repose son droit légitime de provoquer en duel le chef de file des auteurs romantiques, mais elle ne repose elle-même que sur une auto-proclamation à l'instar de celle qui faisait vaciller le système romantique⁶⁹. Désormais, seul le retour aux principes d'une

⁶⁸ Désiré Nisard, «Un amendement», *ibid.*, p. 220.

⁶⁹ Car les romantiques «s'attribuent» le rôle d'éducateurs du public.

écriture classique peut sauver la littérature contemporaine. Nisard va professer sa foi dans les valeurs de la tradition littéraire classique en faisant l'éloge des «besoins *éternels* de vérité, de raison, de moralité...⁷⁰».

Il tombe ainsi dans un exclusivisme illégitime en niant tant à la littérature de son siècle qu'à celle du siècle précédent toute valeur édifiante : dans la préface de la première édition de son ouvrage *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, nous pouvons lire :

«J'avoue que mes principes sont plutôt exclusifs [...]. Je tiens la poésie de Lucrèce, de Virgile, d'Horace pour la meilleure, la plus philosophique, celle qui réfléchit le plus de côtés de la nature, celle qui contient le plus d'enseignements pour la conduite de la vie; la seule enfin qui puisse former des hommes de bon sens⁷¹.»

La composition de Nisard est effective comme peut l'être le couple romantique préface-œuvre : le principe est le même, toujours accorder théorie et pratique. Aucune des deux parties ne recule devant l'obstacle, et c'est avant tout à une querelle conduite selon une stratégie rhétorique que s'adonnent les auteurs et les critiques. L'œuvre comme la critique de l'œuvre servent d'exemples, de preuves et complètent une démonstration théorique commencée dans un métadiscours commun. L'interpénétration des dispositifs confirme que si la critique de l'œuvre reste un métadiscours, il sera empreint des problématiques

⁷⁰ Désiré Nisard, «Un amendement», *ibid.*, p. 221. C'est nous qui soulignons.

⁷¹ Désiré Nisard, «Préface de la première édition», *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, *op. cit.*, p. x.

théoriques et formelles de la création, simplement parce que celles-ci sont plus efficaces. Existe-t-il vraiment une compétition entre un pédagogue disert et un pédagogue clairement stylé⁷²? Examinons la parole d'un des enseignants les plus éloquents, d'un des orateurs les plus passionnés du corps universitaire : poursuivons donc avec l'étude du discours de Villemain.

⁷² On retombe sur la problématique de la préface de V. Hugo aux *Odes et Ballades* : «La régularité est une combinaison matérielle et purement humaine; l'ordre est [...] divin» (*op. cit.*, p. 711). Si la «régularité» du discours des universitaires est incontestable, elle ne peut sûrement pas concurrencer le caractère «divin» de la parole des créateurs; elle ne peut pas rivaliser avec l'«ordonnance individuelle», attribuée, car démontrée, exclusivement au créateur. Si la parole d'un Nisard ou d'un Girardin peut être facilement imitée, qu'en est-il de l'éloquence d'un enseignant comme Villemain?

iii) Abel-François Villemain : *Cours de littérature française*

Orateur d'une éloquence exceptionnelle et d'une verve bien connue, Abel-François Villemain, professeur de lettres à la Sorbonne, avait le don d'enthousiasmer son auditoire. Sa parole enivrante ravissait le public qui recevait l'éminent professeur dans une salve d'applaudissements, témoignage de son émotion et de sa profonde estime. Villemain savait alimenter cet attachement grâce à un contact particulier qu'il maintenait prudemment, et qui consistait en un effort continu de diminuer autant que possible la distance entre lui et ses destinataires. Plus précisément, il donnait l'impression d'impliquer son public dans son discours en l'apostrophant très souvent, en employant la première personne du pluriel comme s'il s'adressait à des amis («Hâtons-nous donc de chercher [...]. Nous n'y serons pas embarrassés quand tout aura changé [...]. Nous cherchons la grande puissance qui avait marqué les commencements du XVIII^e siècle [...]»¹). Sa parfaite connaissance et manipulation de la rhétorique lui permettaient de diriger son auditoire, tout en s'assurant une popularité sans égal : en faisant, par exemple, semblant de reculer, lui le premier, devant l'ennui de son propre propos, il peignait à son profit l'image d'un pédagogue qui, tel l'hôte raffiné d'un salon mondain, est capable de sonder les désirs et les attentes de ses invités et de s'y plier volontiers avant même que ces derniers ne les aient

¹ Abel-François Villemain, «Quarante-cinquième leçon», *Cours de littérature française. Tableau de la littérature au XVIII^e siècle*, tome III, nouvelle édition, Paris, Librairie académique Didier et Cie, 1864 [1834-1838], p. 352.

exprimés. C'est ce que prétend faire Villemain lorsqu'il déclare reconnaître le peu d'intérêt que présente pour son auditoire «l'examen de toute la littérature critique et secondaire du XVIII^e siècle²» : il cherche à s'identifier à son public, à montrer qu'il s'engage dans un vrai dialogue avec lui, qu'il respecte et partage ses préférences³. Son éloquence lui permet de convaincre ses auditeurs que c'est sur leurs curiosités que son cours sera bâti, que ce sont leurs attentes qui vont orienter, en grande partie, ses choix, et qui vont déterminer la sélection des noms et des textes qui seront finalement retenus. Villemain a incontestablement le don de faire croire à ses auditeurs qu'ils sont consultés et entendus ; autrement dit, que le choix de la matière à enseigner est plus affaire du public et moins celle de l'enseignant qui ne doit être qu'un humble serviteur. Ainsi, laisse-t-il entendre, au lieu de risquer de perdre l'admiration, voire la vénération, de ses chers élèves en traitant de questions susceptibles de les assommer, il préférera se résigner à ne pas dissenter sur un sujet qu'ils finiront par trouver indigne d'intérêt :

«Messieurs, je ne sais pas si vous n'êtes pas un peu fatigués d'entendre si longtemps parler d'auteurs et de critiques. Quant à moi, je sens ou je prévois l'inévitable uniformité qui suivrait l'examen de toute la littérature critique et secondaire du XVIII^e siècle; et je m'arrête avant que le sujet ne s'épuise⁴.»

² *Ibid.*, p. 350.

³ «Véritables habitudes d'un maître de pension qui craint d'offenser les parents» dira Baudelaire à propos de Villemain dont il dénonce le «goût de servilité». (Charles Baudelaire, «L'esprit et le style de M. Villemain», *op. cit.*, p. 193).

⁴ Abel-François Villemain, *op. cit.*, p. 350.

Sous couvert d'être mortifié car il serait, lui, orateur réputé, la cause de l'ennui de son auditoire, Villemain se précipite pour justifier son choix d'exclure de ses analyses ce qu'il classe sous la catégorie de «littérature [...] secondaire du XVIII^e siècle» :

«Malgré la variété des noms, la ressemblance des physionomies répandrait une sorte de langueur dans mes analyses; et vous seriez, comme on l'était au XVIII^e siècle, ennuyés de tant d'esprit, en attendant quelque chose de nouveau, d'original, que vous demanderiez avec impatience; car les réflexions, les critiques sur cette littérature artificielle vous paraîtraient plus artificielles encore⁵.»

Toutefois, en faisant de l'instance réceptrice son souci primordial, Villemain cherche en réalité à faire passer inaperçu – ou tout au moins à faire passer au second plan – cet aspect de son enseignement qui fait de lui un représentant exemplaire, au même titre que Girardin et Nisard, de l'enseignement universitaire. Si Villemain a voulu se distancier, se démarquer de la pratique ouvertement intransigente de ses collègues en privilégiant une dimension très peu ou quasiment pas exploitée par eux – à savoir un rapport intime avec son auditoire –, c'était pour pouvoir continuer à exercer sa grande passion pour la littérature dans le siècle qu'il a choisi, et pour éviter ce que lui reproche justement Deschamps : de mettre son éloquence uniquement au service des exploits littéraires des grands siècles classiques et de la suspendre dès qu'il s'agit d'actualiser son enseignement. Si donc Villemain va curieusement se contenter – lui qui disserte d'habitude si passionnément sur les auteurs et qui se lance dans des explications

⁵ *Ibid.*, p. 351-352.

inspirées à n'en plus finir – de postuler, comme s'il s'agissait d'une donnée incontestable voire d'un axiome, que cette littérature «secondaire» du XVIII^e siècle ne mérite pas une attention particulière, c'est pour éviter en fait de justifier son mutisme, et sa désapprobation, au sujet de la littérature de son époque, qu'il ne considère pas mieux et qu'il va s'abstenir de mentionner dans sa leçon. C'est pour ne pas être obligé d'expliquer sa propre indifférence⁶ qu'il tente habilement de séduire son public en prévoyant qu'ils seront assommés par les renouvellements littéraires proposés par les écrivains romantiques. Si l'éloquence du professeur doit se charger de camoufler ou d'embellir l'inadéquation évidente de sa brève justification, afin que le public n'ait pas à chercher plus loin une explication plus valable, elle ne peut pas tromper un auditeur averti comme Deschamps. Car nous ne pensons pas que l'ennui du public puisse vraiment passer pour une justification sérieuse aux yeux de ceux qui suivaient les séances de M. Villemain et qui étaient formés par lui. C'est ce que montre d'ailleurs sa tentative de justifier autrement l'arbitraire de son choix : «...la vie des hommes de lettres que je vous ai nommés [...] est uniforme; elle est la même pour tous. Le collège, l'étude, le succès du monde, l'Académie : les voilà⁷». Explication laconique pour l'orateur inspiré qui excelle dans l'art de l'analyse et de l'explication, mais très éloquente par ce qu'elle renonce à révéler : à savoir que, si l'éminent professeur refuse de s'engager dans la polémique à laquelle n'ont pas

⁶ Nous n'irons pas jusqu'à dire qu'il dédaigne la littérature romantique comme l'avouent ouvertement Girardin et Nisard.

⁷ Abel-François Villemain, *op. cit.*, p. 352-353.

échappé ses collègues, il n'en a pas moins choisi son camp. Que s'il refuse de réduire ses cours de littérature à des séances de morale⁸ comme le font sans aucun scrupule Girardin et Nisard, c'est parce qu'il tient plus qu'eux à cette subtilité qui fait de son enseignement une attraction brillante, de ses analyses de petits bijoux de subtilité et de lui-même un personnage imposant dans le domaine de l'enseignement des Lettres, un maître respecté et écouté.

Le même mutisme éloquent sert de bouclier à Villemain quand il s'agit de traiter de la question de la critique littéraire dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : il a beau élever la question de la critique au statut d'une véritable problématique littéraire, il a beau insister sur les interactions inévitables de ce nouveau champ qui se met timidement en place avec celui du faire, il a beau expliquer la complémentarité de ces deux pratiques en déclarant même qu'«il n'est pas un grand écrivain qui échappe à ce désir, à ce besoin d'analyse critique⁹», il s'abstient d'étendre sa réflexion aux particularités du phénomène critique dans son siècle : «Nous chercherons, dit-il, [...] quelle était la critique littéraire dans le XVIII^e siècle; quelles innovations elle approuvait; quelles idées elle se faisait de l'originalité et du goût; comment elle concevait le génie antique

⁸ Si la morale n'est pas chez Villemain un principe surdéveloppé comme chez Girardin ou chez Nisard, elle n'en demeure pas moins une dimension essentielle de sa réflexion. Villemain associe, lui aussi, la décadence des Lettres dans une société donnée à celle de ses mœurs («Qu'une société s'élève, s'améliore; qu'un sentiment de dignité morale se répande, le goût doit s'épurer, se ranimer», *ibid.*, p. 241); il dit que la littérature «a besoin de dignité morale et de vertus publiques pour s'élever elle-même» (p. 242), etc.

⁹ Abel-François Villemain, «Trente-neuvième leçon», *ibid.*, p. 199.

et le génie moderne¹⁰.» Il exprime la nécessité de s'interroger tant sur la place de l'Antiquité dans l'exercice de la critique que sur «les tentatives des novateurs¹¹». Il souligne le souci d'actualisation manifesté par les auteurs du XVIII^e siècle au sein de leur propre siècle, mais lorsque Deschamps dit «l'innovation est toujours le seul moyen de gloire¹²», il refoule le lexique même afin de ne pas accorder aux auteurs contemporains ce même souci. Guidé par sa passion, et parce qu'il ne peut pas justifier ce parti-pris sans aller à l'encontre de son propre enseignement sur le XVIII^e siècle, il détermine arbitrairement les bornes de la Littérature. La Littérature cesse donc, tant dans sa production que dans les ambitions qui l'animent, à la fin du XVIII^e siècle. Ce qui se trouve au-delà devient, par la force des choses, un *no man's land* critique dont l'enseignant peut dégager sa responsabilité. Plus sûrement encore que Girardin, Villemain assassine les auteurs romantiques : s'il les dispense des condamnations qui font mal (dangerosité, immoralité, inutilité, nocivité, décadence, etc.), c'est qu'il ne leur reconnaît pas le droit de faire de la littérature. On comprend pourquoi l'enseignement de Villemain ne s'adresse pas aux jeunes auteurs romantiques : il n'offre pas à leur écriture la considération qui serait nécessaire pour leur trouver un intérêt pédagogique.

¹⁰ *Ibid.*, p. 201.

¹¹ *Ibid.*, p. 201.

¹² Émile Deschamps, *op. cit.*, p. 32.

Si le souci d'actualisation ne semble pas de mise lorsqu'il s'agit de commenter la littérature du XIX^e siècle, il est indéniable que Villemain suit de très près l'actualité littéraire de son époque¹³ : il ira même jusqu'à assimiler la critique de «Thomas, (de) la Harpe, (de) Marmontel, (de) Barthélemy, (de) Chamfort» à une activité réservée «à presque tous les hommes célèbres du XVIII^e siècle qui ne furent pas des esprits originaux¹⁴»! Autrement dit, il puise abondamment, dans le discours critique des auteurs, des arguments et des réflexions qu'il mettra au service de sa démonstration. Cette dichotomie qu'il va établir entre les «esprits originaux» et les esprits simplement critiques montre l'influence qu'a dû exercer sur lui le débat qui a opposé les auteurs romantiques au camp des critiques institutionnalisés. Cependant, pas un mot sur le discours critique des auteurs, sur les «tentatives des novateurs» de *son* siècle qui ont bouleversé les critères traditionnels en matière d'évaluation littéraire pour en proposer de nouveaux, mieux en mesure de rendre compte de la littérarité de l'œuvre; pas une allusion à l'«originalité» indéniable de leur démarche; pas un mot non plus en ce qui concerne le camp adverse : rien sur «l'esprit d'analyse et de comparaison» sur lequel les universitaires bâtissent leur édifice critique; rien sur la polémique qui était en train de secouer le monde littéraire de son époque et qui allait changer pour toujours, Villemain était assez perspicace pour le voir, les

¹³ D'autant plus qu'il ne peut pas ignorer que son nom apparaît trois fois dans la préface de Deschamps.

¹⁴ Abel-François Villemain, «Trente-neuvième leçon», *op. cit.*, p. 199-200.

orientations esthétiques ultérieures. Au sein de son cours sur le XVIII^e siècle, Villemain retrace, comme il le faut, les pas de la critique depuis l'Antiquité jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, mais il s'arrête là. Voici les thèmes qui font la matière de sa quarantième leçon : «Digression sur le caractère général de la critique. – Époque et forme de la critique dans l'antiquité grecque. – Influence de l'imitation et de l'analyse sur les lettres romaines. – Comment la littérature ancienne se réduit à la critique. – Renouveau des idées par le christianisme. – Age nouveau de la critique après le Dante. – Renaissance du goût en Italie. – Enthousiasme littéraire du XVI^e siècle. – Haute critique dans le siècle de Louis XIV. – Son influence sur le siècle suivant». S'il préfère s'intéresser à l'état de la littérature et de la critique en Angleterre, en Italie, en Espagne, c'est pour ne pas reconnaître, de quelque manière que ce soit, une quelconque légitimité dans les revendications du camp des auteurs romantiques. Il préfère fermer les yeux que se prononcer, ne serait-ce qu'après avoir pris toutes les précautions nécessaires et toutes ses distances, sur cette polémique en pleine actualité. Aucun souci de comparer, de mettre en parallèle ou de confronter, comme il le fait systématiquement pour les siècles passés, les pratiques des auteurs de la fin du XVIII^e siècle à celles mises en place par les écrivains romantiques dans leur discours critique.

Le refus obstiné du professeur d'actualiser son propos est aussi évident dans le choix des concepts qu'il cherche à tout prix à appliquer à son siècle et sur

lesquels il veut fonder son enseignement ; or, ces concepts sont, comme nous allons le voir, ceux du XVII^e siècle. Si, au XVI^e siècle, la critique, activité aussi empirique qu'elle l'était dans l'Antiquité et qu'elle va continuer à l'être dans le siècle suivant, était confiée aux auteurs qui assumaient en plus de leur activité créatrice celle de commentateur des autres auteurs vis-à-vis desquels ils cherchaient à se positionner¹⁵, le paysage change dès les premières années de «notre grand siècle de Louis XIV¹⁶». Ce n'est pas seulement que la langue française succèdera à celle du siècle précédent, mais surtout que la littérature voit s'amplifier une scission qu'elle nourrit depuis l'Antiquité ; elle est écartelée, au stade où Villemain l'observe, et il postule que ce tiraillement s'opère entre «la critique» et «l'inspiration» («à moitié sous l'influence de la critique, à moitié sous celle de l'inspiration¹⁷»). Cet écartèlement, pernicieux en soi, produit «quelque chose d'artificiel¹⁸», qui rend la littérature qui en est victime peu convaincante. Grâce à cette sanction («art» devient «artifice») et grâce à une comparaison judicieusement appropriée, Villemain élabore, en les opposant, deux types de critiques. Les deux sont auteurs : «le père le Bossu» et «Boileau», tous deux, comme le siècle les y autorise, pratiquent la critique. Mais l'un parce qu'il s'appuie sur des œuvres étrangères (à l'instar de la littérature augustéenne),

¹⁵ Ce positionnement s'effectue selon le modèle, notamment, des auteurs de la Pléiade, et de la bataille qui poussèrent des jeunes écrivains à la rédaction de la *Défense et Illustration de la langue française*.

¹⁶ Abel-François Villemain, «Quarantième leçon», *op. cit.*, p. 234.

¹⁷ *Ibid.*, p. 234.

¹⁸ *Ibid.*, p. 234.

s'égare dans la présentation de «recettes pour la composition générale des poèmes épiques¹⁹», autrement dit dans une typologie que Villemain s'empresse de qualifier de «faible et stérile²⁰». L'autre figure, celle de Boileau, obtient un destin tout à fait dissemblable. En effet, parce qu'il fait le choix de confondre le «faux goût de son temps, la fausse imitation espagnole alors à la mode [...]»²¹ qui pullule dans son pays et dans sa langue et de ramener la littérature contemporaine «dans les routes de l'imitation antique²²», s'impose comme un critique digne de ce nom. Le critique est avant tout un écrivain qui se place «sous la loi de correction que lui donne l'Antiquité²³» et sa critique est «féconde et créatrice²⁴». Il semble donc que la définition de «critique», illustrée et justifiée ici par le professeur, rejoigne celle des auteurs romantiques qui réclament que leur champ leur appartienne dans sa totalité, inspiration et critique. Ce serait le meilleur moyen de rétablir la paix et l'harmonie dans la littérature qui cesserait de souffrir de la scission qui la ronge, et ce serait l'occasion de répondre à l'affirmation de Deschamps qui place la scission sur le plan des personnes en opposant le critique à l'homme de génie, les gens de lettres aux auteurs («C'est que les grands auteurs

¹⁹ *Ibid.*, p. 234.

²⁰ *Ibid.*, p. 235.

²¹ *Ibid.*, p. 235.

²² *Ibid.*, p. 235.

²³ *Ibid.*, p. 235.

²⁴ *Ibid.*, p. 235.

ont toujours été les plus grands critiques, quand ils ont voulu s'en mêler²⁵)). Villemain répond donc en affirmant : «dans cette époque la critique eut l'avantage incontestable d'être exercée par des hommes de génie²⁶». Non seulement Villemain mine le terrain sur lequel Deschamps fonde exemplairement la revendication et les aspirations romantiques en déplaçant le problème au sein de la littérature (démontrant ainsi ces deux propositions : d'une part *toute personne qui s'intéresse à la littérature est susceptible de faire acte de critique* et *tout auteur est critique* faisant de l'affirmation de Deschamps une tautologie), mais il ne leur accorde aucune voix au chapitre. C'est sur le terme de «génie» qu'il les attaque. Il va sans dire que l'homme de génie est le premier critique; Villemain convoque les hommes de cette stature qui ont su précéder et surpasser les auteurs contemporains. En associant «le premier critique²⁷» aux personnes de Pascal, Bossuet, Boileau, Fénelon, Villemain propose comme archétype critique le génie universel. La conclusion est évidente : aucun auteur actuel ne peut prétendre à un tel titre. La manœuvre est audacieuse et elle porte ses fruits : si le siècle épargne miraculeusement le scientifique, aucun sauvetage ne peut être opéré en ce qui

²⁵ Émile Deschamps, *op. cit.*, p. 45.

²⁶ Abel-François Villemain, «Quarantième leçon», *op. cit.*, p.235. Il est à noter que les termes de référence utilisés par Villemain sont soit anachroniques, soit parfaitement calibrés si l'on envisage sa participation, même si elle n'est pas déclarée, à la polémique. Ayant été impliqué par Deschamps, il n'est pas concevable que le professeur ne soit pas tenté de répondre : le choix de «génie» auquel Pascal ne pouvait pas prétendre dans la mesure où cette problématique ne lui était pas accessible, tout comme celui de «nationale» dans «je ne dis pas que la littérature du XVII^e siècle ne fut pas une littérature nationale» (*ibid.*, p. 234) ne correspond pas à la réalité politique de l'époque. D'autres termes ponctuent le texte, révélant les mêmes orientations.

²⁷ *Ibid.*, p. 235.

concerne la Littérature²⁸. Le désastre est tel que Villemain n'emploie pas le terme de «littérature» pour qualifier les efforts mis en œuvre pour pallier la déroute mais celui d'«ordre moral», «progrès moral».

Le verdict de Villemain est sans appel : l'écrivain contemporain, l'écrivain romantique n'est ni auteur ni critique, puisqu'il n'est pas un génie universel. Toutefois, si Villemain refuse aux écrivains le titre de génie, ce n'est nullement pour se le réserver. A lui ne reviendra que le titre de l'enseignant, et plus précisément de l'enseignant ès lettres, titre de prime abord humble mais cachant un pouvoir significatif. Car c'est à l'enseignant que revient la tâche de créer l'histoire littéraire de son pays, c'est à lui qu'incombe la tâche de sélectionner les noms que cette histoire va retenir et ceux qu'elle va rejeter comme indignes de faire sa gloire. En ce qui concerne Villemain, on l'a vu, la littérature romantique n'est pas à la hauteur si elle compte faire partie de cette histoire qui se termine à la fin du XVIII^e siècle : les écrivains qui la représentent n'entreront pas, tant que cela dépend de lui et de ses pairs, dans le Panthéon des Lettres françaises. Voici la part de l'engagement de Villemain dans la polémique : pour un engagement

²⁸ «Il faut l'avouer, Messieurs, en sortant de cette grande école, on descend [...]. Depuis le siècle de Louis XIV, l'esprit humain s'est élevé sur beaucoup de points. Je ne parle pas seulement des sciences naturelles, je ne parle pas seulement de ce progrès inévitable qui fait que les découvertes s'enchaînent aux découvertes, qu'il n'y a pas de décadence dans la géométrie, et que dans l'intervalle, entre Newton et Lagrange, on avance toujours quoique d'un pas moins rapide. [...] Nous pourrions indiquer, sur d'autres points, des progrès qui ne sont pas douteux. Pourquoi donc, dans les lettres, qui tiennent de si près à toute la vie morale, ne retrouve-t-on pas le même résultat?» (*Ibid.*, p. 237-238).

relativement tiède, les répercussions sont énormes et la condamnation qui pèse sur la littérature romantique, une condamnation «homicide²⁹».

²⁹ Charles Lassailly, *op. cit.*, p. xii.

CONCLUSION

Avant de tirer les conclusions finales, nous jugeons indispensable de souligner que nous ne prétendons nullement donner à cette «condamnation homicide» les dimensions d'une règle inviolable susceptible de rendre compte de manière univoque des objectifs et des méthodes d'enseignement du corps universitaire dans son ensemble. Cela serait tomber dans l'absurdité des généralisations arbitraires, dans le piège d'un syncrétisme scabreux auquel n'échappent pas les représentants des deux camps adverses. Toutefois, si l'argumentation des auteurs ne va pas sans méconnaître les subtilités de la nuance – nous avons vu par exemple que l'aversion de l'auteur pour son juge déborde parfois le cadre de l'attaque *ad hominem* pour se transformer en haine aveugle qui se dirige indifféremment contre tous les critiques –, c'est parce que les prétentions impérialistes du camp des écrivains, leur volonté d'exercer un règne sans partage dans le domaine de la Littérature auquel la critique, en tant que discours sur le *faire*, appartient sans qu'il soit nécessaire d'en discuter, justifient à la limite un positionnement aussi rigide. De même, l'inflexibilité dont font montre les représentants du camp des universitaires quand ils s'adonnent à des généralisations tranchantes – quand par exemple la désapprobation du critique d'une œuvre particulière se transforme en dénonciation qui englobe plus ou moins toute la littérature romantique – se voit justifiée par le contexte polémique qui amplifie inévitablement l'importance des enjeux et qui fait de la victoire la consécration ultime de l'autorité. Mais si l'adoption d'un comportement radical et manichéen est

parfaitement justifiable en temps de guerre, elle ne saurait se défendre en un temps où de telles hostilités ne sont plus de mise ou, du moins, relèvent de préoccupations d'une nature tout autre. Ainsi, si cette intransigeance du positionnement des deux camps ennemis s'est montrée constructive, voire indispensable à l'émergence de la critique littéraire moderne, à sa libération et à sa constitution en une discipline à part entière dans le champ de la Littérature, elle ne peut qu'entraver l'objectivité de notre démarche.

Dans ce sens, fonder nos conclusions, pour ce qui est de la critique universitaire de la première moitié du XIX^e siècle, uniquement sur l'intransigeance des enseignants qui se sont engagés pleinement dans le débat serait méconnaître les zones plus nuancées, oblitérer, pour les besoins de notre propos, l'existence d'un pluralisme de comportements ou du moins de différents degrés d'implication. Nous baser sur le verdict sans appel de certains représentants de l'Université de la première moitié du XIX^e siècle pour assimiler la critique non artiste à une mégère, à une juge «capricieuse¹», à un métier de deuxième rang, et ses représentants soit à des «chiens», à des «loups» ou à des «revenants» qui font peur, soit à des «eunuques» qui font pitié, à des inquisiteurs qui font horreur ou à des assassins de jeunes talents, reviendrait à choisir implicitement notre camp, à nous engager, aux côtés des auteurs, dans une polémique depuis longtemps terminée et à perpétuer un

¹ Jules Janin, *op. cit.*

débat que les Romantiques eux-mêmes ont été les premiers à limiter au domaine de la Littérature².

Nous voulons nous abstenir de réduire la critique universitaire à une sèche et ingrate activité, en assimilant l'enseignement de ses représentants à des recettes toutes prêtes, leur discours à une simple réitération de préceptes infaillibles. Nous ne voulons pas stigmatiser leur parole comme une parole dépourvue de toute verve et eux-mêmes comme de pauvres écrivains ratés, réduits à ce métier par nécessité et non par choix, dépourvus de tout talent, de toute originalité, comme si seuls les auteurs pouvaient s'en vanter, ou comme si nous étions chargée de reprendre, deux siècles plus tard, la lutte des Romantiques à leur place. Nous nous abstenons de conclure que derrière tout jugement esthétique des universitaires se dissimule inévitablement un jugement moral ou que la critique universitaire est par définition pédante, savante, passéiste, par opposition à celle des auteurs, définie d'emblée comme une critique inspirée, créative, avant-gardiste. Notre objectif n'est donc nullement de réduire la critique universitaire à une activité qui se borne à dénoncer le renouveau littéraire³, qui s'amuse à décourager et à persécuter par principe et par conviction les novices littéraires ou qui ne s'intéresse à l'œuvre que comme

² Si ce n'est, pour certains d'entre eux, à en comprendre la vanité, sinon la dangerosité, en reculant prudemment devant les conséquences d'ordre social et politique que leur engagement a entraînées.

³ C'est ce que fait par exemple Albert Thibaudet qui semble taxer d'«incompréhension» tous les Universitaires et qui limite indûment les compétences de la critique professionnelle à «enchaîner, (à) ordonner, (à) présenter une littérature, un genre, une époque à l'état de suite, de tableau, d'être organique et vivant» (Albert Thibaudet, «Réflexions sur la littérature. Les trois critiques», *op. cit.*, p. 725).

prétexte pour vilipender de façon plus efficace la personne de l'auteur. Il ne s'agit pas non plus de déduire, à partir de l'implication des auteurs de notre corpus dans le débat, qu'il s'agit là d'un phénomène généralisé. C'est pour cela d'ailleurs que, dès le début, nous avons insisté sur le fait que ce débat serait affaire d'individus; c'est pour cela que nous avons évité de parler en termes d'écoles ou de mouvements, que nous avons choisi un échantillon d'auteurs et de professeurs représentatifs du débat qui a divisé le monde littéraire et l'univers critique de la première moitié du XIX^e siècle. Loin de vouloir aussi exalter à tout prix le discours critique des auteurs comme le seul capable de générer une force créatrice ou de dénigrer celui des enseignants comme étant voué à l'oubli, nous nous sommes donné un objectif plus modeste. Notre rôle est donc plus celui d'observateur que de juge : nous cherchons plus à comprendre les raisons purement littéraires de ce qu'il est convenu d'appeler *l'émergence de la critique littéraire moderne* et que les études existantes situent unanimement dans la première moitié du XIX^e siècle, que de formuler nos goûts personnels. Nous ne voulons donc ni faire l'éloge de la critique artiste ni mettre tous les professeurs dans le même panier. En effet, rien de plus facile que de tomber dans le piège de ce que Pierre Brunel dénonce comme un «manichéisme hors de propos» et dont la critique, et à plus forte raison la critique universitaire, «souffre souvent» à cause de son caractère institutionnalisé. «L'Université, dit Brunel, n'est pas un musée de grimoires, et tous les professeurs ne sont pas des Brichot⁴.» Nous reconnaissons au contraire pleinement la contribution des universitaires à l'avancement de la critique littéraire, leur rôle dans

⁴ Brunel, Pierre, *op. cit.*, p. 99.

sa promotion en une discipline autonome. Car si le journalisme a su professionnaliser et doter la critique d'un prestige social certain, ce sont les universitaires qui, par la rigueur de leur travail, ont assuré l'éclat intellectuel de la discipline, son passage de l'empirisme à la science.

Cela dit, ce positionnement peut apparaître *a posteriori* comme une tentative de pallier, un peu tardivement sans doute, une certaine partialité que notre analyse ne cherche pas à dissimuler. Il serait vain de nier que le discours des auteurs ait reçu un traitement plus favorable que celui du discours adverse, que l'analyse de leurs textes trahit un certain parti-pris de notre part. Toutefois, ce parti-pris n'en est pas un à proprement parler, car nous n'avons pas idéalisé leur discours ni n'avons cherché à manipuler la parole de leurs adversaires. Nous ne prétendons pas nous poser rétrospectivement en juge de la joute oratoire qui opposa auteurs et universitaires. Parce que la visée de notre enquête était de déceler les origines purement littéraires de l'émergence de la critique, afin de mieux saisir et expliquer les orientations esthétiques ultérieures, nous pensons que c'est dans le discours critique des auteurs romantiques que ces origines doivent être recherchées, tel qu'il se construit dans leurs préfaces autographes rédigées en réponse aux accusations de la critique institutionnalisée dont les universitaires constituent des représentants par excellence. Autrement dit, nous ne pensons pas que les mutations qu'a subies la critique littéraire dans les cent cinquante dernières années soient uniquement imputables aux avancées de la technologie; elles sont aussi dues à l'implantation d'une nouvelle axiologie, d'une façon inédite d'aborder le discours critique,

inaugurée dans le discours préfaciel polémique des auteurs romantiques de la première moitié du XIX^e siècle et en évolution constante depuis. Car si nous étudions le passé pour mieux comprendre le présent, la question qu'il sied de nous poser est la suivante : si l'on ne peut nier le rôle primordial des représentants de la critique universitaire dans l'avancement de la discipline, est-ce bien eux qui ont pour autant jeté les bases de la critique littéraire telle que notre ère la connaît et la pratique? Est-ce que c'est *leur* conception des enjeux esthétiques, commerciaux et politiques que notre époque a fait sienne? Est-ce *leur* manipulation du discours critique qui est à l'origine du discours critique contemporain? Est-ce *leur* legs auquel nous devons revenir – que ce soit pour remercier ou maudire, en tout cas pour prendre nos responsabilités – afin de mieux rendre compte de la situation actuelle de la critique dans une ère qui se veut plus critique que jamais? Nous ne le pensons pas. Nous croyons, au contraire, que les prémisses de la pratique critique actuelle devraient être recherchées dans le discours préfaciel critique des auteurs. La contribution des universitaires qui se sont engagés dans le débat que nous étudions ici n'est cependant pas négligeable : leur attachement inconditionnel aux valeurs d'une longue tradition classique, leur devoir pédagogique doublé d'un devoir moral les incitent à vouloir rester les seuls détenteurs de la parole critique, ou du moins ses protagonistes. Cela a tout naturellement poussé les maîtres de la matière littéraire à réagir, à «dégorger tout (leur) talent⁵», à se montrer plus féroces qu'ils ne l'auraient été si leurs adversaires ne leur avaient pas lancé le défi, plus impitoyables, plus impliqués et, par là, à attiser la flamme de la contestation,

⁵ Charles Lassailly, *op. cit.*, p. xvii.

donner au débat les dimensions d'une vraie guerre où chaque coup se veut mortel, car un royaume ne peut pas tolérer deux rois.

Examinons à présent pourquoi la détermination des représentants du camp des auteurs, leur stratégie impérialiste a fini par donner des résultats libérateurs, par permettre à la critique littéraire de se détacher progressivement du *poïein* pour se constituer en une sphère autonome dont l'objet d'étude demeure pourtant le langage⁶. Pour ce faire, il faudrait lire les conclusions que nous fournit l'analyse des textes à la lumière d'une réalité que nous vivons quotidiennement en tant que consommateurs de la littérature du XXI^e siècle.

Mais avant de tirer les conclusions ultimes, revenons brièvement sur les étapes de notre travail, sur les grandes questions de notre problématique, sur les postulats qui ont guidé notre enquête ainsi que sur les raisons qui ont conditionné le choix de notre corpus. Ayant pris comme point de départ de notre réflexion l'affirmation d'A. Thibaudet devenue célèbre et confirmée par toutes les études existantes, selon laquelle «La critique, telle que nous la connaissons et pratiquons aujourd'hui, est un produit du XIX^e siècle. Avant le XIX^e siècle, il y a des critiques [...] mais il n'y a pas la critique⁷», nous avons, dans un premier moment, envisagé la «naissance» de la critique littéraire contemporaine comme sa consécration en

⁶ «Autrement séparés par le mythe usé du “superbe créateur et de l'humble serviteur, tous deux nécessaires, chacun à leur place, etc.”, l'écrivain et le critique se rejoignent dans la même condition difficile, face au même objet : le langage» (Roland Barthes, *Critique et Vérité*, «Tel quel», Paris, Seuil, 1966, p. 45-46).

⁷ Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*, *op.cit.*, p. 7.

domaine de savoir à part entière dans le champ de la Littérature. Les facteurs concernant le fonctionnement du dispositif littéraire ayant déjà été maintes fois étudiés, nous avons préféré nous intéresser aux raisons purement littéraires du phénomène en question, auxquelles aucune étude n'a été jusqu'ici entièrement consacrée. Notre angle d'attaque ainsi défini, nous avons postulé que cette émancipation de la critique peut se lire comme sa séparation du champ du *faire*, auquel elle était étroitement liée depuis l'antiquité grecque, pour devenir une parole experte autonome, sûre de ses fins et de ses moyens. Or, nous avons identifié comme la première sérieuse tentative de cette séparation le discours préfaciel des auteurs romantiques de la première moitié du XIX^e siècle. Ce geste étant, par ailleurs, concomitant à celui qui, vers la fin du XVIII^e siècle a débouché sur l'émancipation de l'esthétique en tant que sphère du savoir à part entière dans le domaine de la philosophie, nous avons jugé indispensable de lire conjointement ces deux actes émancipateurs par excellence, et plus particulièrement d'envisager le second comme étant la conséquence immédiate du premier. C'est dans cette perspective que nous nous sommes particulièrement intéressée à la réflexion kantienne, véritable «révolution copernicienne» en matière d'esthétique, dont la réception française coïncide avec l'élaboration d'une théorie esthétique proprement romantique, exploitation originale de la théorie du philosophe de Königsberg. Si c'est dans la construction de cette parole experte, telle qu'elle se met en place une fois séparée du champ du *faire* que nous avons identifié la *particularité* de l'esthétique romantique, c'est parce que, en accord avec la thèse de J. Giraudoux et de R. Barthes, nous ne pensons pas que l'on puisse parler d'une quelconque

singularité de la littérature romantique, tant que celle-ci refuse de défier les conventions les plus classiques de l'écriture, tant que, comme le suggère Barthes, elle ne réfléchit pas sur sa condition, sur sa structure, autrement dit tant que ses représentants ne font pas du discours littéraire un vrai métadiscours sur la littérature et la condition du poète. Cela étant dit, si, à l'instar de Barthes, nous fondons notre définition de la notion de *singularité* sur le concept de réflexivité, de conciliation interne du théorique et du faire, et que nous tombions d'accord avec lui pour exclure de telles préoccupations formelles des inquiétudes esthétiques de la littérature romantique de la première moitié du XIX^e siècle, nous n'en croyons pas moins que l'analyse de Barthes, en méconnaissant le débat qui, dans la première moitié du siècle a opposé les écrivains romantiques à leurs contemporains universitaires, demeure incomplète. C'est pour cela qu'il s'empresse de désigner comme les pères de cette initiative les auteurs de la seconde partie du siècle qui, tels Flaubert, Mallarmé ou Lautréamont, pour ne citer qu'eux, ont été parmi les premiers à s'adonner à ce type d'exercice qui caractérise le passage de la littérature de l'ère classique à l'ère moderne. Nous avons au contraire postulé que c'est dans le discours critique des auteurs romantiques de la première moitié du siècle, tel qu'il se construit en réponse aux accusations de la critique institutionnalisée et professionnalisée, que devraient être recherchés les germes de cette tentative révolutionnaire. Dans le contexte de ce débat, la critique universitaire n'a été, il est vrai, qu'une des branches ou des expressions les plus représentatives de cette critique que nous avons appelée «institutionnalisée», et les auteurs romantiques ont dû combattre simultanément sur plusieurs fronts dont, par exemple, celui d'un

journalisme hostile à la littérature contemporaine et dont l'influence n'était nullement négligeable. D'autre part, le discours préfaciel polémique des auteurs n'a été qu'une des formes qu'a prises leur contestation, leur lutte pour asseoir la légitimité de la critique artiste, l'expression la plus fréquente de cette contestation demeurant malgré tout leurs nombreux articles dans la presse de l'époque. Qu'est-ce qui nous a donc permis de soutenir que c'est le discours préfaciel des auteurs qui cristallise de façon exemplaire non seulement l'imagination romantique mais aussi les enjeux de la polémique en question? Quelles sont les raisons qui nous ont poussée à établir un parallèle entre les cours des universitaires et les préfaces autographes manifestaires des auteurs romantiques? Lesquels des représentants du corps enseignant traduisent le mieux l'attitude de la critique érudite universitaire, hostile au renouveau littéraire? S'agit-il là d'un phénomène généralisé? De même, lesquels des représentants du camp des auteurs se sont le plus impliqués dans le débat? Quelles sont les valeurs pour lesquelles ils ont milité? Sont-elles vraiment incompatibles avec celles de leurs adversaires ou les deux camps rivaux partagent-ils plus de points communs qu'ils n'ont de différences? Quelles ont été les bornes chronologiques du débat? La deuxième et la troisième parties du chapitre II se sont chargées de répondre à toutes ces questions, la première restant plus ancrée dans les problématiques de l'enseignement, la seconde s'interrogeant sur les particularités du discours préfaciel ainsi que sur sa manipulation originale par le camp des auteurs. Nous avons d'abord justifié par la mise en lumière de la dimension pédagogique incontestable de ces deux types de discours le parallèle que nous cherchions à établir entre les préfaces des auteurs romantiques, d'une part, et les

cours des universitaires d'autre part. Nous avons ensuite cherché à examiner, dans le chapitre III, comment le choc de ces deux visions pédagogiques fondamentalement incompatibles a débouché sur la production de deux discours, proches comme peuvent l'être deux rivaux, suffisamment élaborés et conséquents pour donner lieu à une réflexion et à un type de discours critique inédits. La problématique de la manipulation du langage de la critique étant au centre de la révolution proposée par les auteurs romantiques, nous avons, afin de faire ressortir l'originalité de leur démarche, mobilisé l'arsenal des procédés littéraires et stylistiques qui nous ont permis de lire ces deux discours. Les conclusions que l'analyse des textes nous a fournies sont nombreuses.

En déplaçant la critique vers la préface, les Romantiques la maintiennent dans le cadre de la production littéraire, mais l'intègrent dans un lieu qui, pour être contigu à l'œuvre, n'en fait pas partie à proprement parler. Par ce double geste, ils consacrent, d'une part, la critique comme un discours éminemment littéraire (puisque'ils la ramènent dans le champ de la création, dans le *faire* dont elle s'était progressivement éloignée au cours des siècles classiques pour devenir un discours codificateur); d'autre part, ils lui offrent un espace qui lui est propre. Leur approche contestataire, dictée par leur vision impérialiste, manifeste dans leur volonté de subvertir les *topoi* préfaciels classiques, leur a permis d'exploiter tout le potentiel de ce lieu par définition ambigu. En envisageant le lieu de la préface comme un lieu clos, presque indépendant de l'œuvre, lisible de manière autonome, ils ont amorcé une réflexion féconde et sérieuse sur l'unicité de ce lieu que notre époque, ayant

renoncé depuis longtemps à le considérer comme «secondaire», n'hésite plus à traiter comme étant digne d'un intérêt et d'une problématisation tout particuliers. Or, l'émancipation du lieu de la préface a tout naturellement entraîné celle de la pratique que ce lieu convoque et embrasse. La critique artiste, renvoyée à la préface, s'est ainsi constituée en une pratique autonome dans le champ de la Littérature, une pratique distincte des autres lieux de parole critique de l'époque, porteuse de ses propres enjeux et capable de problématiser, à son tour, l'histoire littéraire pour l'asseoir sur ses propres principes et pour proposer ses propres réponses aux grandes questions théoriques. En faisant de leur discours préfaciel un vrai métadiscours sur la maîtrise de l'exercice préfaciel, en faisant aussi de leur critique une métaréflexion sur l'activité critique puisqu'ils ne manquent pas de revenir sur leur œuvre, les auteurs romantiques dotent le langage de la critique d'une réflexivité certaine bien avant que les écrivains de la seconde moitié du siècle ne s'adonnent à cet exercice qui consacre le caractère singulier de l'écriture.

Ceci nous amène à une deuxième conclusion. Plus précisément, la séparation de la critique du champ du *poieîn* ne saurait justifier par elle seule son émancipation en tant que sphère du savoir à part entière dans le champ de la Littérature. Pour cela, il fallait aussi que les responsables de cette séparation arrivent à garantir l'appartenance de la parole déplacée au champ de la Littérature, malgré une certaine autonomie évidente que son nouvel emplacement lui assurait. Il fallait mettre en place une stratégie pertinente afin que cette autonomie ne demeure ni partielle – ce qui mettrait en péril non seulement la réussite de leur entreprise



novatrice, mais aussi la crédibilité de leur parole, voire leur intégrité en tant que guides, et enfin la solidité de leur argumentation – ni trop autonome. Cette tâche incombait tout naturellement à la manipulation formelle du langage de la critique. Et en effet, l'analyse des textes a montré la littérarité incontestable du discours critique du camp des auteurs, littérarité dont le discours adverse ne peut pas se vanter. Où réside donc cette littérarité? La notion recouvrant plusieurs définitions possibles, nous avons fondé la nôtre sur celle proposée par G. Molinié, selon laquelle est littéraire le discours qui est à la fois consommé par le récepteur «comme jouissance pure⁸» et qui est capable de «persuader de sa propre efficacité de jouissance⁹». A partir de cette définition, nous avons montré que le discours préfaciel critique des auteurs est construit et peut se lire de manière à appartenir, au même titre que l'œuvre, au champ du *faire* littéraire. De même que l'œuvre produit un discours qui stimule une lecture/interprétation littéraire et se conçoit comme un objet digne de décodage, de même la préface acquiert la force créatrice d'un discours qui appartient au 1er niveau. En d'autres termes, il s'agit d'un discours qui marie le théorique et le faire, qui fusionne le *poieîn* et le *krineîn*, et ce faisant, il s'octroie le droit d'être lu et analysé comme tel. L'analyse des textes de notre corpus a montré que c'est là justement que réside l'originalité de la démarche des auteurs : sans sortir des conventions les plus classiques de la rhétorique, sans nullement chercher à menacer la syntaxe, à défier les règles de la grammaire ou à s'adonner à des néologismes lexicaux, ils sont néanmoins arrivés à transcender les

⁸ Georges Molinié, «L'argumentation littéraire en théorie sémiostylistique», *op. cit.*, p. 56.

⁹ *Ibid.*, p. 62.

règles de la rhétorique classique, à s'en servir de façon originale et à bouleverser les données de littérarité en produisant un discours réflexif : un discours talentueux sur le talent. Ajoutons ici que le travail assidu de la forme auquel s'adonnent les auteurs romantiques reflète leur souci de faire de l'écriture (ou, du moins, du langage de la critique) une collaboration intime de toutes les dimensions de l'être : dans ce sens, leur discours critique peut être considéré comme la première tentative sérieuse pour remettre en question la prédominance, sur l'échelle des hiérarchies axiologiques, de la pensée qui, selon une longue tradition jusque là nullement contestée, devait nécessairement présider au travail de la forme, secondaire quant à lui. C'est ce paradoxe qui assurera la vigueur de leur métaréflexion critique qui, héritière de la théorie kantienne du jugement, prêchera non seulement la subjectivité de l'appréciation esthétique, mais surtout l'individualité de l'écriture qu'un tel type d'évaluation entraîne. Désormais, le paysage littéraire ne cessera de se transformer à une vitesse vertigineuse, dont nous voyons actuellement les effets, ne serait-ce qu'en tant que consommateurs de la littérature de notre époque où paraissent tant d'œuvres à un rythme effréné, rythme que les intellectuels du XIX^e auraient été les premiers à déplorer¹⁰.

Or, ce qui est particulièrement intéressant pour nous, consommateurs de la littérature et de la critique du XXI^e siècle, c'est de trouver, dans le discours préfaciel critique des auteurs romantiques de la première moitié du XIX^e siècle, les

¹⁰ N'est-ce pas ce phénomène, nouveau pour les données de l'époque, que déplore Sainte-Beuve en dénonçant la «littérature industrielle» de la première moitié du XIX^e siècle? (Sainte-Beuve, «De la littérature industrielle», *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1839, tome III, 5^e livre, p. 675-691).

clés pour comprendre et mieux expliquer cette réalité qui nous entoure, une réalité qui, pour avoir subi des transformations radicales dans les cent cinquante dernières années et qui, plus que jamais incapable de se fixer, ne dissimule pas ses affinités avec *l'émergence de la critique littéraire moderne*, puisqu'elle en est le produit. On pourrait même soutenir que ces transformations qui ne cessent pas de se succéder sont la preuve qu'en émancipant la critique, les Romantiques ont ouvert la boîte de Pandore : ils ont permis son institutionnalisation. Afin de nous rendre compte de l'impact des transformations qu'a subies la critique suite au débat que nous avons étudié, il suffit de mettre le pied dans une librairie. Que remarque-t-on? Des centaines de parutions d'études critiques, des théories littéraires à n'en plus finir, toutes plus compliquées les unes que les autres, des discours spécialisés portant sur d'autres discours spécialisés qui, à leur tour, réclament l'avis d'experts. Quant à la littérature à proprement parler, un rapide coup d'œil sur la couverture des romans, des essais ou des recueils de poésie les plus récents nous convaincra que ce n'est plus tant l'œuvre qui passionne mais la voix de l'expert qui préface ou qui, tout simplement, commente le livre, qui agit comme catalyseur des choix du public consommateur, qui harangue dans l'espoir de vendre. On va préférer telle édition parce que c'est Monsieur Un tel qui préface! On va choisir telle réédition parce que les annotations sont faites par tel expert. L'auteur cependant existe toujours, il est un maillon de cette chaîne et a remis les clés de son propre champ en tant qu'auteur; c'est à autrui que revient l'expertise de ce bien qu'est l'œuvre. Ainsi le livre se vendra, et il se vendra plus cher. Nous vivons à une époque de «starisation» de l'auteur. Quand la rentrée littéraire propose plus de six-cent quatre-vingt-dix

titres, sans parler des parutions de l'été, c'est aux experts de faire le tri et de guider le futur lecteur¹¹. C'est l'exigence de littérarité, imposée par le discours préfaciel critique des auteurs romantiques, il y a plus d'un siècle, qui pousse les critiques à inventer un lexique spécifique ; c'est cette exigence, devenue incontournable, qui les oblige à se saisir des mots (parce qu'en fin de compte, il ne s'agit que de mots) pour créer un univers terminologique surspécialisé. Pourquoi? Parce que c'est une façon – en tout cas une solution, une issue de secours – de contourner une difficulté plus grande, une difficulté à l'aune de laquelle se sont mesurés les auteurs romantiques et qu'ils ont surmontée : la difficulté de produire ce type de discours réflexif qui parle de talent tout en étant la démonstration.

Notre enquête ainsi terminée, nous pensons que les problématiques soulevées ainsi que les résultats de notre recherche pourraient alimenter d'autres réflexions, donner lieu à d'autres recherches. Plus précisément, nous croyons que l'originalité du geste des Romantiques qui a ultimement abouti à la consécration de la critique littéraire en un discours expert autonome dans le champ de la Littérature, pourrait être étudiée dans des perspectives différentes de la nôtre. Il serait par exemple intéressant d'envisager une étude entièrement consacrée à la réflexivité des préfaces romantiques. Selon un autre angle d'attaque, si les auteurs romantiques de la première moitié du XIX^e siècle cherchent à travailler à fond la

¹¹ Pour ce faire, il est demandé aux auteurs d'écrire, les concernant, sur le mode de l'épithète, un petit article qui trouvera sa place dans le dictionnaire des auteurs. Les auteurs ne sont plus des artistes mais des «entrants», s'ils ont la chance d'être nouveaux, des «sortants» s'ils ont fait leur temps : ce dernier cas n'a pas été évoqué mais nous nous contentons de suivre la logique d'un tel ouvrage (il s'agit du *Dictionnaire des Littératures de Langue Française*, édité, en 2001, sous le titre *Dictionnaire des Écrivains de Langue Française* et récemment réédité).

forme de leur discours, n'est-ce pas bien pour atteindre au plus près le processus qui déclenche l'action? En cherchant à faire agir son décodeur, tout en l'accompagnant en tant que décodeur de sa propre œuvre, l'auteur romantique ne montre-t-il pas la voie vers l'*agir*, inaugurant ainsi, bien avant leur «naissance» officielle un siècle plus tard, les théories des actes du discours¹²?

¹² Nous pensons, par exemple, à Austin qui est un des premiers à s'intéresser – à un niveau philosophique – à un certain type d'énoncés «qui constituent par leur profération même ce qu'ils désignent»; autrement dit, ils *deviennent* l'acte qu'ils annoncent. (J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, introduction, traduction et commentaire par Gilles Lane, «La couleur des idées», Paris, Seuil, 1970). C'est Austin qui a ainsi ouvert la voie au développement de la théorie des actes du discours.

BIBLIOGRAPHIE

I) CORPUS

a) Essais universitaires

LA HARPE, Jean-François, «Introduction. Notions générales sur l'art d'écrire, sur la réalité et la nécessité de cet art, sur la nature des préceptes, sur l'alliance de la philosophie et des arts de l'imagination, sur l'acception des mots de GOUT et de GENIE», *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne, précédé d'une notice sur sa vie et ses ouvrages, par M. Saint-Surin*. tome I, Paris, Emler Frères, 1829, p. 1-23.

NISARD, Désiré, «Manifeste contre la littérature facile», *Essais sur l'école romantique*, «Bibliothèque contemporaine», Paris, C. Lévy, Ancienne maison M. Lévy Frères, 1891 [1833], p. 173-198.

NISARD, Désiré, «Un amendement à la définition de la littérature facile», *Essais sur l'école romantique*, «Bibliothèque contemporaine», Paris, C. Lévy, Ancienne maison M. Lévy Frères, 1891 [1834], p. 203-231.

NISARD, Désiré, «Préface de la première édition», *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, troisième édition, Paris, Hachette, 1867 [1834], p. v-xv.

NISARD, Désiré, «M. Victor Hugo en 1836», *Essais sur l'école romantique*, «Bibliothèque contemporaine», Paris, C. Lévy, Ancienne maison M. Lévy Frères, 1891 [1836], p. 233-283.

NISARD, Désiré, «Avant-propos», *Essais sur l'école romantique*, «Bibliothèque contemporaine», Paris, C. Lévy, Ancienne maison M. Lévy Frères, 1891 [1838], p. 155-172.

NISARD, Désiré, «Préface de la seconde édition», *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, troisième édition, Paris, Hachette, 1867 [1849], p. i-iv.

NISARD, Désiré, *Histoire de la littérature française*, troisième édition, tome IV, Paris, Firmin Didot frères, fils, 1863, 552 p.

NISARD, Désiré, *Histoire de la littérature française*, dixième édition, tome I, Paris, Firmin Didot, 1883, 498 p.

NOËL, J.-Fr. et DELAPLACE, Ch.-G., «Préface», *Leçons françaises de littérature et de morale ou recueil, en prose et en vers, des plus beaux morceaux de la littérature des deux derniers siècles, avec des préceptes de genre, et des modèles d'exercice, par La Harpe, Marmontel, Maury, Le Bateux, etc. Ouvrage classique, adopté par l'Université Royale de France à l'usage des collèges et institutions*, dix-huitième édition, St. Pétersbourg, 1834, p. iii-vi.

SAINT MARC GIRARDIN, M. (François Auguste Marc), *Cours de littérature dramatique ou de l'usage des passions dans le drame*, volume I, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Charpentier, 1885 [1833], 394 p.

SAINT MARC GIRARDIN, M. (François Auguste Marc), «Causeries en Sorbonne», *Essais de littérature et de morale*, première édition, tome II, Paris, Charpentier, 1863, p. 208-375.

SAINT MARC GIRARDIN, M. (François Auguste Marc), «Avertissement», *Essais de littérature et de morale*, nouvelle édition, tome I, Paris, Charpentier, 1876, p. 5-6.

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin, «De la littérature industrielle», *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1839, tome III, 5^e livre, p. 675-691.

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin, «Chateaubriand jugé par un ami intime», *Nouveaux lundis*, tome III, Paris, Michel Lévy et frères, 1865, p. 1-33.

TAINE, Hippolyte, *Les philosophes classiques du XIX^e siècle en France*, neuvième édition, Paris, Hachette, 1895, 377 p.

VILLEMAIN, Abel-François, «Quarante-cinquième leçon», *Cours de littérature française. Tableau de la littérature au XVIII^e siècle*, tome III, nouvelle édition, Paris, Librairie académique Didier et Cie, 1864 [1834-1838], p. 350-373.

VILLEMAIN, Abel-François, «Trente-neuvième leçon», *Cours de littérature française. Tableau de la littérature au XVIII^e siècle*, tome III, nouvelle édition, Paris, Librairie académique Didier et Cie, 1864 [1834-1838], p. 197-218.

VILLEMAIN, Abel-François, «Quarantième leçon», *Cours de littérature française. Tableau de la littérature au XVIII^e siècle*, tome III, nouvelle édition, Paris, Librairie académique Didier et Cie, 1864 [1834-1838], p. 219-242.

b) Interventions des auteurs

BALZAC, Honoré de, «Préface de la première édition», *La peau de chagrin*, «Le livre de poche», Paris, Librairie Générale Française, 1995 [1831], p. 47-57.

BALZAC, Honoré de, *Illusions perdues*, Canada, Phidal, 1995 [1843], 571 p.

BAUDELAIRE, Charles, «L'esprit et le style de M. Villemain», *Œuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, tome II, Paris, Gallimard, 1976, p. 192-214.

BOREL, Pétrus, «Notice sur Champavert», *Champavert. Contes immoraux*, Bruxelles, J. Blanche Librairie, 1872 [1833], p. x-xxxvi.

DESCHAMPS, Émile, «La préface des *Études françaises et étrangères*», publiée avec introduction et notes par Henri Girard, «Bibliothèque romantique», Paris, Les Presses Françaises, 87 p.

FLAUBERT, Gustave, *Extraits de la correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*, présentation et choix de Geneviève Bollème, «Pierres vives», Paris, Seuil, 1963, 298 p.

GAUTIER, Théophile, «Préface», *Jeunes-France : romans goguenards*, introduction et notes par René Jasinski, «Nouvelle bibliothèque romantique», Paris, Flammarion, 1974 [1833], p. 23-35.

GAUTIER, Théophile, «Préface», *Mademoiselle de Maupin*, «Textes littéraires français», édition critique par Georges Matoré, Paris, Droz, 1946 [1834], p. 3-51.

GAUTIER, Théophile, *Souvenirs romantiques : Hugo, Nerval, Balzac, Lamartine, Heine, Madame de Girardin, les Cénacles 1830, Baudelaire*, Paris, Garnier, 1929 [1872], 356 p.

GAUTIER, Théophile, *Histoire du Romantisme, suivie de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française, 1830-1868*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1927 [1872], 408 p.

HUGO, Victor, «Préface», *Odes et Ballades*, MASSIN, Jean (dir.), édition chronologique, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, «Le Club Français du Livre», 1967-1970 [1826], p. 709-713.

HUGO, Victor, «Préface», *Cromwell*, MASSIN, Jean (dir.), édition chronologique, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, «Le Club Français du Livre», 1967-1970 [1827], p. 43-87.

HUGO, Victor, «Préface de l'édition originale», *Orientales*, MASSIN, Jean (dir.), édition chronologique, *Œuvres Complètes*, tome III, Paris, Le Club Français du Livre, 1967-1970 [1829], p. 495-498.

HUGO, Victor, «Reliquat de "Littérature et philosophie mêlées"», MASSIN, Jean (dir.), édition chronologique, *Œuvres Complètes*, tome IV, Paris, Le Club Français du Livre, 1967-1970 [1830-1833], p. 899-905.

HUGO, Victor, «Notes de travail pour *William Shakespeare William Shakespeare*», MASSIN, Jean (dir.), édition chronologique, *Œuvres Complètes*, tome XII, Paris, Le Club Français du Livre, 1967-1970 [1864], p. 337-357.

JANIN, Jules Gabriel, «Préface de la première édition», *L'âne mort et la femme guillotinée. La confession*, «Nouvelle bibliothèque romantique», Paris, Flammarion, 1973 [1829], p. 31-39.

JANIN, Jules Gabriel, «Le critique à la campagne», *Petits souvenirs*, tome 5^e des œuvres de jeunesse avec une eau-forte par Ad. Lalauze, Paris, Librairie des bibliophiles, 1883 [1832], p. 64-83.

LAMARTINE, Alphonse de, *Cours familier de littérature*, extraits choisis et précédés d'une introduction par Jean des Cognets, tome I, Paris, Librairie Garnier Frères, 1926, 320 p.

LASSAILLY, Charles, «Préface», *Les roueries de Trialph*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [Paris, Silvestre, Libraire-éditeur, 1833], p. v-xxxii.

MALLARMÉ, Stéphane, «Avant-dire», GHIL, René, *Traité du Verbe*, textes présentés, annotés, commentés par Tiziana Goruppi, Paris, A.-G. Nizet, 1978 [1886], p. 69-70.

NERVAL, Gérard de, «Introduction [au] choix des poésies de Ronsard [...]», *Œuvres complètes*, GUILLAUMET, Jean et PICHOS, Claude (dir.), tome I, «Bibliothèque de la Pléiade», nouvelle édition, Paris, Gallimard, 1989 [1830], p. 281-301.

NODIER, Charles, «Préface», *La fée aux miettes*, Paris, José Corti, 1947 [1832], p. 9-13.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, «Folio/Essais», Paris, Gallimard, 1954, 307 p.

SAND, George, «Préface de l'édition de 1832», *Indiana*, «Folio classique», édition présentée par Béatrice Didier, Paris, Gallimard, 1984 [1832], p. 37-41.

SAND, George, «Notice» [pour l'édition de 1852], *Indiana*, «Folio classique», édition présentée par Béatrice Didier, Paris, Gallimard, 1984 [1832], p. 35-36.

SAND, George, «XI^e lettre d'un voyageur», *Lettres d'un voyageur*, chronologie et introduction par Henri Bonnet, Paris, Garnier-Flammarion, 1971 [1836], p. 294-311.

STAËL, Madame de (Anne-Louise-Germaine), «Préface de la première édition», *Œuvres Complètes de M^{me} la Baronne de Staël Holstein*, publiées par son fils; précédées d'une notice sur le caractère et les écrits de M^{me} de Staël, par Madame Necker de Saussure, tome V, Paris, Treuttel et Würtz, Libraires, 1820, p. xxxvii-xlix.

TOOLE, John Kennedy, *La conjuration des imbéciles*, traduit de l'américain par Jean-Pierre Carasso, Paris, Éditions Robert Laffont, 1980.

c) Correspondances

HUGO, Victor - HETZEL, Pierre-Jules, *Correspondance*, tome I (1852-1853), publication de Napoléon-le-Petit et de Châtiments, texte établi, présenté et annoté par Sheila Gaudon, Paris, Klincksieck, 1979.

HUGO, Victor, *Correspondance familiale et écrits intimes*, tome I (1802-1828), sous la direction de Jean Gaudon, Sheila Gaudon et Bernard Leuilliot, «Bouquins», Paris, Robert Laffont, 1988.

RENAN, Ernest, *Correspondance générale*, textes réunis, classés et annotés par Jean Balcou, tome I, «Textes de littérature moderne et contemporaine», Paris, Librairie Honoré Champion, 1995.

SAND, George, *Correspondance*, textes réunis, classés et annotés par Georges Lubin, tome VIII (juillet 1847-décembre 1848), Paris, Garnier Frères, 1971.

d) Etudes critiques sur les textes et les auteurs du corpus

BAILBÉ, Joseph-Marc, «Préambule», JANIN, Jules, *L'âne mort et la femme guillotinée. La confession*, «Nouvelle bibliothèque romantique», Paris, Flammarion, 1973 [1929], p. 6-28.

BOUVEROT, D., «Explications pour un texte : Théophile Gautier, préface de *Mademoiselle de Maupin*, *Le français moderne*, vol. 41, 1973, p. 256-267.

BURNETT, D. G., «Sexual rhetoric and personal identity in Gautier's Preface to *Mademoiselle de Maupin*», *Manifestoes and movements*, Columbia, South Carolina, University of South Carolina, College of Humanities and Social Sciences, Dept. of Foreign Languages & Literatures, French Literature Series, vol. VII, 1980, p. 38-45.

CASTEX, Pierre-Georges, «Frénésie romantique», DUMONT, Francis, *Les petits romantiques français*, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1949, p. 29-38.

DÉDÉYAN, Charles, «Origines et enfance», *Victor Hugo et l'Allemagne*, «Bibliothèque de Littérature et d'Histoire», tome I, Paris, Lettres Modernes, 1967, p. 3-13.

DE FALLOIS, Bernard, «Préface», PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, «Folio/Essais», Paris, Gallimard, 1954, p. 7-42.

EQUEY, Étienne, *Désiré Nisard et son œuvre. Étude de critique littéraire*, thèse de doctorat en philosophie, Berne, Staempfli & cie, 1902, 102 p.

FAYOLLE, Roger, «Sainte-Beuve lecteur de Balzac», *Acta Universitatis Carolinae. Philologia. Romanistica Pragensia*, vol. XV, n° 1, 1983, p. 43-55.

GIRARD, Marie-Hélène, «Présentation», GAUTIER, Théophile, *Critique d'art : extraits des salons (1833-1872)*, «Écrits sur l'art», Paris, Séguier, 1994, p. 9-30.

HENNING, Ian Allan, *L'Allemagne de M^{me} de Staël et la polémique romantique. Première fortune de l'ouvrage en France et en Allemagne (1814-1830)*, «Bibliothèque de la revue de littérature comparée», Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1929, 386 p.

HOOG, Armand, «La révolte métaphysique et religieuse des petits romantiques», DUMONT, Francis, *Les petits romantiques français*, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1949, p. 13-28.

HOVASSE, Jean-Marc, «La préface de Victor Hugo», *Victor Hugo*, tome I, Avant l'exil (1802-1851), Paris, Fayard, 2002, p. 346-350.

HYTIER, Jean, «Balzac et Sainte-Beuve : une haine littéraire», *Questions de littérature. Études valéryennes et autres*, Genève, Droz, p. 111-140.

MATORÉ, Georges, «Introduction», GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, «Textes littéraires français», édition critique par Georges Matoré, Paris, Droz, 1946, p. i- lxxviii.

PERRONE-MOISÈS, Leyla, «Choix et valeur dans l'œuvre critique des écrivains», *Littérature*, n° 94, mai 1994, p. 97-112.

SCHELER, Lucien, «Charles Lassailly», DUMONT, Francis, *Les petits romantiques français*, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1949, p. 150-158.

SIMON, Jules, *Victor Cousin*, «Les grands écrivains français», Paris, Hachette, 1887, 184 p.

SOURIAU, Maurice (éd.), *La préface de Cromwell*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1897, 330 p.

ZENKINE, S., «Mademoiselle de Maupin : éducation et histoire», *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, vol. 16, 1994, p. 81-97.

II) Théorie esthétique

a) Sur l'esthétique en général

BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice, 1680-1814*, «Évolution de l'humanité», Paris, Albin Michel, 1994, 939 p.

BOUILLIER, Victor, «Silvain et Kant ou les antécédents français du sublime», *Revue de littérature comparée*, tome VIII, 1982, p. 242-257.

CABANÈS, Jean-Louis, «Les philosophes éclectiques et les doctrines esthétiques de Burke et de Kant : le sentiment du sublime», *Littératures*, n° 23, automne 1990, p. 135-142.

CHOUILLET, Jacques, *L'esthétique des Lumières*, «Collection SUP. Littératures modernes», première édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, 230 p.

COMETTI, Jean-Pierre, «Introduction», *Revue Internationale de philosophie*, vol. 50, n° 4, décembre 1996, p. 565-576.

COMETTI, Jean-Pierre, MORIZOT Jacques et POUIVET, Roger, *Questions d'esthétique*, «Premier Cycle», Paris, Presses Universitaires de France, 2000, 221 p.

CROCE, Benedetto, *Essais d'esthétique*, textes choisis, traduits et présentés par Gilles A. Tiberghien, «Collection Tel», Paris, Gallimard, 1991, 274 p.

DUMOUCHEL, Daniel, «A. G. Baumgarten et la naissance du discours esthétique», *Dialogue*, vol. XXX, n° 4, automne 1991, p. 473-501.

FERRY, Luc, *Homo Aestheticus : l'invention du goût à l'âge démocratique*, «Le livre de poche», Paris, Grasset et Fasquelle, 1990, 465 p.

FOLKIERSKI, Wladyslaw, *Entre le Classicisme et le Romantisme : étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1969, 604 p.

GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art : la relation esthétique*, «Poétique», Paris, Seuil, 1997, 278 p.

HARTMANN, Pierre, *Du Sublime (de Boileau à Schiller) ; suivi de la traduction de Über das Erhabene de Friedrich Schiller*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, 189 p.

HUISMAN, Denis, *Esthétique*, «Que sais-je?», première édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, 128 p.

HUME, David, *Enquête sur l'entendement humain*, «Bibliothèque philosophique», traduction, préface et notes d'André Leroy, Paris, Aubier, 1947, 222 p.

HUME, David, *Of the standard of taste and other essays*, «The Library of liberal arts», introduction de John W. Lenz, première édition, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1965, 183 p.

JAFFRO, Laurent, «Transformation du concept d'imitation de Francis Hutcheson à Adam Smith», TROTTEIN, Serge (coord.), *L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle?*, «Débats philosophiques», Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 9-51.

JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, «Folio/Essais», Paris, Gallimard, 1997, 448 p.

MASON, John Hope, «Thinking about genius in the eighteenth century», MATTICK, Paul Jr. (éd.), *Eighteenth century Aesthetics and the reconstruction of Art*, New York, Cambridge University Press, 1993, p. 210-239.

MICHELIS, P. A, *Études d'esthétique*, «Collection d'esthétique», Paris, Klincksieck, 1967, 226 p.

PANOFSKY, Erwin, *Idea. A concept in art theory*, traduction de Joseph J. S. Peake, première édition, Columbia, University of South Carolina Press, 1968, 268 p.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, *La poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme : Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo, Michelet*, «Bibliothèque de littérature générale et comparée», Paris, Honoré Champion, 1997, 520 p.

RICHARDSON, Jonathan, *The Works of Jonathan Richardson: containing I. The Theory of painting. II. Essay on the art of criticism (so far as it relates to painting). III. The science of a connoisseur*, a new edition, corrected, with the additions of an essay on the knowledge of prints, and cautions to collectors: ornamented with portraits by Worlidge, &c. of the most eminent painters mentioned ...: the whole intended as a supplement to the Anecdotes of painters and engravers, London, 1792, 287 p.

ROCHLITZ, Rainer, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, «nrf essais», Paris, Gallimard, 1994, 234 p.

ROCHLITZ, Rainer, «L'esthétique et l'artistique», *Revue Internationale de philosophie*, vol. 50, n° 4, décembre 1996, p. 651-667.

SAINT-GIRONS, Baldine, «L'esthétique : problèmes de définition», TROTTEIN, Serge (coord.), *L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle?*, «Débats philosophiques», Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 81-117.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne : l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, «nrf essais», Paris, Gallimard, 1992, 444 p.

TONELLI, Giorgio, «De Leibniz à Kant», BELAVAL, Yvon (dir.), *Histoire de la philosophie. De la Renaissance à la révolution kantienne*, tome II, Paris, Gallimard, 1973, p. 728-775.

TONELLI, Giorgio, *Da Leibniz a Kant. Saggi sul pensiero del settecento*, «Filosofia classica tedesca», Napoli, Prismi, 1987, 318 p.

TROTTEIN, Serge (coord.), «Renaissances de l'esthétique : de Baumgarten à Kant», *L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle?*, «Débats philosophiques», Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 119-133.

b) Sur l'esthétique kantienne

AZOUVI, François et BOUREL, Dominique, *De Königsberg à Paris. La réception de Kant en France (1788-1804)*, «Bibliothèque d'histoire de la philosophie», Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1991, 290 p.

BASCH, Victor, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, thèse présentée à la faculté des Lettres de Paris, Paris, Félix Alcan, 1896, 634 p.

CAIRD, Edward, «Life and work of Kant», *The critical philosophy of Immanuel Kant*, tome I, Glasgow, J. Maclehose & sons, 1889, p. 42-62.

CHATEAU, Jean-Yves, «Avant-propos», GUILLERMIT, Louis, *Critique de la faculté de juger esthétique de Kant. Commentaire*, «Collection Philosophie», Paris, Éditions Pédagogie Moderne, 1981, p. 9-54.

CRAWFORD, Donald W., *Kant's Aesthetic Theory*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1974, 189 p.

DELEUZE, Gilles, *La philosophie critique de Kant*, «Initiation philosophique», Paris, Presses Universitaires de France, 1963, 105 p.

DUMOUCHEL, Daniel, «La théorie kantienne du génie dans l'esthétique des Lumières», *Horizons philosophiques*, vol. 4, n° 1, automne 1993, p. 77-89.

DUMOUCHEL, Daniel, *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique : esthétique et philosophie avant la Critique de la faculté de juger*, «Bibliothèque d'histoire de la philosophie», Paris, J. Vrin, 1999, 305 p.

EYNDE, Laurent van, *Goethe lecteur de Kant*, «Perspectives germaniques», Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 156 p.

FERRARI, Jean, «L'œuvre de Kant en France dans les dernières années du XVIII^e siècle», *Études philosophiques*, octobre-décembre 1981, p. 399-411.

GUILLERMIT, Louis, *Critique de la faculté de juger esthétique de Kant. Commentaire*, «Collection Philosophie», Paris, Éditions Pédagogie Moderne, 1981, 190 p.

GUILLERMIT, Louis, *L'élucidation critique du jugement de goût selon Kant, suivie d'une traduction nouvelle de la première partie de la Critique du jugement (Critique de la faculté de juger esthétique)*, texte établi et présenté par Élisabeth Schwartz et Jules Vuillemin, «Diffusion/Presses du CNRS», Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1986, 295 p.

GUYER, Paul, *Kant and the experience of freedom. Essays on aesthetics and morality*, New York, Cambridge University Press, 1993, 449 p.

KANT, Emanuel, «Esthétique transcendantale», *Critique de la raison pure*, édition publiée sous la direction de Ferdinand Alquié, trad. de l'allemand par Alexandre J.-L. Delamarre et François Marty à partir de la traduction de Jules Barni, Paris, Gallimard, 1980, p. 85-117.

KANT, Emanuel, *Critique de la faculté de juger*, édition publiée sous la direction de Ferdinand Alquié, trad. de l'allemand par Alexandre J.-L. Delamarre, Jean René Ladmiral, Marc B. de Launay, Jean-Marie Vaysse, Luc Ferry et Heinz Wismann, «Folio/Essais», Paris, Gallimard, 1985, 561 p.

LACOSTE, Jean, «Avec Goethe, aux confins du kantisme», EYNDE, Laurent van, *Gœthe lecteur de Kant*, «Perspectives germaniques», Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. vii-xvi.

MANFRED, Frank, «Les “Réflexions sur l’Esthétique” de Kant à propos de l’élaboration de la “Critique du jugement esthétique”», *Sur la troisième Critique*, «Tiré à part», textes rassemblés et présentés par Dominique Janicaud, Combas, Éclat, 1994, p. 13-47.

PHILONENKO, Alexis, «Introduction», KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, traduction française A. Philonenko, «Bibliothèque des textes philosophiques», Paris, J. Vrin, 1993, p. 7-21.

PHILONENKO, Alexis, «Science et opinion dans la *Critique de la faculté de juger*», *Sur la troisième Critique*, «Tiré à part», textes rassemblés et présentés par Dominique Janicaud, Combas, Éclat, 1994, p. 67-89.

PICAVET, François, «La philosophie de Kant en France de 1773 à 1814», KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pratique*, nouvelle traduction française, Paris, F. Alcan, 1888, p. i-xxxvii.

PICHÉ, Claude, *Kant et ses épigones. Le jugement critique en appel*, «Bibliothèque d’histoire de la philosophie», Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1995, 248 p.

ROVIELLO, Anne-Marie, *L’institution kantienne de la liberté*, Bruxelles, Ousia, 1984, 234 p.

SCHERER, Irmgard, *The Crisis of Judgment in Kant’s Three Critiques. In Search of a Science of Aesthetics*, «New studies in Aesthetics», New York, Peter Lang Publishing, 1995, 241 p.

SCHRECKER, P., «Kant et la Révolution française», BARKER, E. et al., *La Révolution de 1789 et la pensée moderne*, recueil publié par la *Revue philosophique de la France et de l'étranger* à l'occasion du cent cinquantième de la Révolution française, Paris, Alcan, 1940, p. 394-425.

ZAMMITO, John, *The Genesis of Kant's Critique of Judgment*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, 479 p.

VALLOIS, Maximilien, *La formation de l'influence kantienne en France*, Paris, F. Alcan, 1924, 365 p.

VAUGEOIS, Henri, *La morale de Kant dans l'université de France*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1917, 286 p.

III) Études sur la critique

BABBITT, Irving, *The masters of modern French criticism*, Boston, New York, Houghton Mifflin Company, 1912, 427 p.

BARTHES, Roland, *Critique et Vérité*, «Tel quel», Paris, Seuil, 1966, 78 p.

BELLEMIN-NOËL, Jean, «Entre lanterne sourde et lumière noire. Du style en critique», *Littérature*, n° 100, décembre 1995, p. 3-21.

BRUNEL, Pierre et al., *La Critique littéraire*, «Que sais-je?», Paris, Presses Universitaires de France, 1977, 127 p.

BRUNEL, Pierre, *La critique littéraire*, «Que sais-je?», Paris, Presses Universitaires de France, 2001, 128 p.

CABANÈS, Jean-Louis, *Critique littéraire et sciences humaines*, «Regard», Toulouse, Privat, 1974, 165 p.

CABANIS, José, *Pour Sainte-Beuve*, «Essais», Paris, Gallimard, 1987, 187 p.

ENGEL, Vincent, *Histoire de la critique littéraire des XIX^e et XX^e siècles*, Louvain-de-Neuve, Bruylant -Academia, 1998, 134 p.

FAYOLLE, Roger, *La Critique littéraire*, «Collection U», Paris, Armand Colin, 1964, 430 p.

MAUREL, Anne, *La Critique*, «Contours Littéraires», Paris, Hachette, 1994, 155 p.

MAURRAS, Charles, *Prologue d'un essai sur la critique*, Paris, La Porte Etroite, 1932, 98 p.

MOLHO, Raphaël, *La critique littéraire en France au XIX^e siècle*, «Vrai savoir», Paris, Buchet/Chastel, 1963, 243 p.

MOREAU, Pierre, *La Critique littéraire en France*, «Armand Colin», Paris, Colin, 1960, 224 p.

NORDMANN, Jean-Thomas, *La critique littéraire française au XIX^e siècle (1800-1914)*, «Livres de poche», Paris, Librairie Générale Française, 2001, 316 p.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, «Folio/Essais», Paris, Gallimard, 1954, 307 p.

RICŒUR, Paul, «La métaphore nuptiale», *Penser la Bible*, «Couleur des idées», avec la collaboration d'André Lacocque, Paris, Seuil, 1998, p. 411-457.

ROUSSET, Jean, «Les réalités formelles de l'œuvre», POULET, Georges (dir.), *Les chemins actuels de la critique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1968, p. 59-70.

THIBAUDET, Albert, «Réflexions sur la littérature. Les trois critiques», *La Nouvelle Revue française*, tome XIX, n^o CXI, 1^{er} décembre 1922, p. 715-726.

THIBAUDET, Albert, *Physiologie de la critique*, Paris, Éditions de la nouvelle revue critique, 1930, 213 p.

IV) Études sur la rhétorique, le style et le discours

ADAM, Jean-Michel, *Le style dans la langue. Une reconception de la stylistique*, «Sciences des discours», Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1997, 223 p.

ANDERSEN, Kenneth E., «An orientation to persuasion», *Persuasion. Theory and practice*, Boston, Massachusetts, Allyn and Bacon, 1971, p. 4-11.

ARISTOTE, *Rhétorique*, livre I, texte établi et traduit par Médéric Dufour, «Collection des universités de France», Paris, Société d'édition "Les Belles Lettres", 1932, p. 9-96.

AUSTIN, J. L., *Quand dire, c'est faire*, introduction, traduction et commentaire par Gilles Lane, postface de François Récanati, «La couleur des idées», Paris, Seuil, 1970, 203 p.

BARTHES, Roland, «L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire», *Communications*, n° 16, 1970, p. 172-223.

BEAUJOUR, Michel, «Rhétorique et littérature», MEYER, Michel (éd.), *De la métaphysique à la rhétorique : essais à la mémoire de Chaïm Perleman avec un inédit sur la logique*, «Philosophie et histoire des idées», Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1986, p. 157-174.

BELLENGER, Lionel, *La persuasion*, «Que sais-je?», Paris, Presses Universitaires de France, 1985, 127 p.

BENVENISTE, Émile, «De la subjectivité dans le langage», *Problèmes de linguistique générale*, «Bibliothèque des sciences humaines», tome I, Paris, Gallimard, 1966, p. 258-266.

BILLIG, Michael, «Rhétorique et idéologie», MEYER, Michel et LEMPEREUR, Alain (éd.), *Figures et conflits rhétoriques*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1990, p. 209-225.

BOUCHARD, Guy, *La nouvelle rhétorique : introduction à l'œuvre de Ch. Perelman*, «Sciences de la culture», Québec, Université Laval, Institut supérieur des sciences humaines, 1980, 182 p.

CERVONI, Jean, *L'énonciation*, «Linguistique nouvelle», Paris, Presses Universitaires de France, 1987, 127 p.

COMETTI, Jean-Pierre, «Questionnement, langage et signification», HOOGAERT, Corinne (dir.), *Argumentation et questionnement*, «Interrogation philosophique», Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 99-116.

COMPAGNON, Antoine, «La rhétorique à la fin du XIX^e siècle (1875-1900)», FUMAROLI, Marc (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 1215-1250.

DECLERCQ, Gilles, *L'art d'argumenter : structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions universitaires, 1992, 282 p.

DOUAY-SOUBLIN, Françoise, «Y a-t-il renaissance de la rhétorique en France au XIX^e siècle?», IJSSELING, S. et VERVAECKE, G. (éd.), *Renaissances of Rhetoric*, Leuven, Leuven University Press, 1994, p. 51-153.

DOUAY-SOUBLIN, Françoise, «Les recueils de discours français pour la classe de rhétorique», *Histoire de l'éducation*, n° 74, 1997, p. 151-185.

DUBOIS, Jean, «Énoncé et énonciation», *Langages*, n° 13, 1969, p. 100-110.

DUCROT, Oswald, «Les lois du discours», *Langue française*, n° 42, 1979, p. 21-33.

DUCROT, Oswald, «La valeur argumentative de la phrase interrogative», BANGE, Pierre et al., *Logique, argumentation, conversation : actes du colloque de pragmatique*, «Sciences pour la communication», Fribourg, Peter Lang, 1981, p. 79-112.

DUCROT, Oswald, «Argumentation et persuasion», DE MULDER, Walter, SCHUEREWEGEN, Franc et TASMOWSKI, Liliane (éd.), *Énonciation et parti pris : actes du colloque de l'Université d'Anvers (5, 6, 7 février 1990)*, «Faux titre», Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 143-158.

DUPRÉEL, Eugène, «De la nécessité», LEMPEREUR, Alain (dir.), *L'homme et la rhétorique*, «Collection d'épistémologie», Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, p. 17-53.

FUMAROLI, Marc, «Introduction», *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, «Hautes études médiévales et modernes», Genève, Droz, 1980, p. 1-34.

GAUDON, Jean, «Vers une rhétorique de la démesure : "William Shakespeare"», *Romantisme*, n° 3, 1972, p. 78-85.

GENETTE, Gérard, «La rhétorique restreinte», *Figures III*, «Poétique», Paris, Seuil, 1972, p. 21-40.

GENETTE, Gérard, «Introduction : la rhétorique des figures», FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, «Champ linguistique», Paris, Flammarion, 1977, p. 5-17.

GROJNOWSKI Daniel, «Pouvoirs de la rhétorique : théories de l'écrit dans la tradition scolaire», *Littérature*, n° 58, mai 1985, p. 107-124.

GUIRAUD, Pierre, *La stylistique*, «Que sais-je?», dixième édition refondue, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, 126 p.

HALSALL, Albert, *Victor Hugo et l'art de convaincre. Le récit hugolien : rhétorique, argumentation, persuasion*, «L'univers des discours», Montréal, Éditions Balzac, 1995, 496 p.

HUISMAN, Denis, *Le dire et le faire. Pour comprendre la persuasion : propagande, publicité, relations publiques. Essai sur la communication efficace*, Paris, C.D.U. et Sedes, 1983, 201 p.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, «Arguments», Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, 260 p.

JACQUES, Francis, «Argumentation et stratégies discursives», LEMPEREUR, Alain (éd.), *L'Argumentation*, «Philosophie et langage», colloque de Cerisy, Liège, Mardaga, 1991, p. 153-171.

KAPFERER, Jean-Noël, *Les chemins de la persuasion*, «Références», Paris, Gauthier-Villars, 1978, 349 p.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, «L'approche interactionnelle», *Les interactions verbales*, «Linguistique», tome I, Paris, Armand Colin, 1990, p. 10-73.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, «La relation verticale : le système des places», *Les interactions verbales*, «Linguistique», tome II, Paris, Armand Colin, 1992, p. 71-135.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, «Coopération et conflit dans l'interaction», *Les interactions verbales*, «Linguistique», tome II, Paris, Armand Colin, 1992, p. 141-155.

KIBÉDI VARGA, Aron, «La question du style et la rhétorique», MOLINIÉ, Georges et CAHNÉ, Pierre (dir.), *Qu'est-ce que le style? Actes du colloque international*, «Linguistique nouvelle», Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 159-173.

LARTHOMAS, Pierre, «Tradition classique et Romantisme : le langage poétique», *XVII^e siècle*, octobre/décembre 1980, vol. 32, n° 4, p. 421-431.

LEBLANC, Julie, «Action ou interaction : l'énonciation littéraire», *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 12, n° 3, 1992, p. 67-85.

MALEPEYRE, François, *Traité élémentaire de rhétorique et d'éloquence à l'usage de la jeunesse et des pères de famille qui s'occupent de l'éducation de leurs enfants*, Paris, Werdet, 1830, 180 p.

MEYER, Michel, «Y a-t-il un fondement possible à l'unité de la rhétorique?», MEYER, Michel et LEMPEREUR, Alain (éd.), *Figures et conflits rhétoriques*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1990, p. 255-256.

MEYER, Michel, «Les fondements de l'argumentation», HOOGAERT, Corinne (dir.), *Argumentation et questionnement*, «Interrogation philosophique», Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 13-36.

MEYER, Michel, *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*, «Le livre de poche», Paris, Librairie Générale Française, 1999, 384 p.

MICHEL, Alain, «La rhétorique, sa vocation et ses problèmes : sources antiques et médiévales», FUMAROLI, Marc (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 17-44.

MICHEL, Arlette, «Balzac et la rhétorique : modernité et tradition», *L'année balzacienne*, vol. 9, 1988, p. 245-269.

MICHEL, Arlette, «Romantisme, littérature et rhétorique», FUMAROLI, Marc (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 1039-1070.

MOLINIÉ, Georges, «L'argumentation littéraire en théorie sémiostylistique», HOOGAERT, Corinne (dir.), *Argumentation et questionnement*, «Interrogation philosophique», Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 55-66.

MOLINO, Jean, «Quelques hypothèses sur la rhétorique au XIX^e siècle», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 80, n° 2, avril 1980, p. 181-192.

PERELMAN, Chaïm et OLBRECHTS-TYTECA, L., *La nouvelle rhétorique. Traité de l'argumentation*, «Logos. Introduction aux études philosophiques», Paris, Presses Universitaires de France, 1958, 734 p.

PERELMAN, Chaïm, «Classicisme et romantisme dans l'argumentation», *Le champ de l'argumentation*, «Travaux de la faculté de philosophie et lettres», Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, 1970, p. 397-406.

PERELMAN, Chaïm, «De l'évidence en métaphysique», LEMPEREUR, Alain (dir.), *L'homme et la rhétorique*, «Collection d'épistémologie», Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, p. 55-67.

REBOUL, Olivier, «Peut-il y avoir une argumentation non rhétorique?», LEMPEREUR, Alain (éd.), *L'Argumentation*, «Philosophie et langage», colloque de Cerisy, Liège, Mardaga, 1991, p. 107-119.

SAINT-GÉRAND, Jacques-Philippe, «De l'écho au miroir : passage des poétiques anciennes à la critique du poétique, au début du XIX^e siècle français», *La licorne*, n° 19, 1991, p. 155-167.

SAINT-GÉRAND, Jacques-Philippe, «La langue française au XIX^e siècle. Scléroses, altérations, mutations. De l'abbé Grégoire aux tolérances de Georges Leygues (1790-1902)», CHAURAND, Jacques (dir.), *Nouvelle histoire de la langue française*, Paris, Seuil, 1999, p. 379-504.

TOULMIN, Stephen Edelston, *The uses of argument*, Cambridge, Cambridge University Press, 1958, 264 p.

VIGNAUX, Georges, *L'argumentation. Essai d'une logique discursive*, «Langue et cultures», Genève, Droz, 1976, 338 p.

VIGNAUX, Georges, *Le discours acteur du monde. Énonciation, argumentation et cognition*, «L'homme dans la langue», Paris, Ophrys, 1988, 243 p.

WALTON, Douglas, «Types de dialogues et glissements dialectiques en argumentation», MEYER, Michel et LEMPEREUR, Alain (éd.), *Figures et conflits rhétoriques*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1990, p. 227-238.

V) Études théoriques sur le discours préfaciel, le manifeste et la préface manifestaire

BOKIBA, André Patient, «Le discours préfaciel : instance de légitimation littéraire», *Études littéraires*, vol. 24, n° 2, automne 1991, p. 77-97.

BOURGEOIS, René, «L'art de la préface chez George Sand : un jeu de reflets», *George Sand et son temps : hommage à Annarosa Poli*, textes recueillis par Elio Mosele, «Dimensioni del viaggio – Dimensions du voyage», Verona, Università degli studi di Verona / Genève, Slatkine, 1994, p. 887-893.

DEMERS, Jeanne et MCMURRAY, Line, *L'enjeu du manifeste / le manifeste en jeu*, «L'univers des discours», Longueuil, Québec, Le Préambule, 1986, 155 p.

DERRIDA, Jacques, «Hors-livre», *Dissémination*, «Tel quel», Paris, Seuil, 1972, p. 9-67.

FILLIOLET, Jacques, «Le manifeste comme acte de discours : approches linguistiques», *Littérature*, n° 39, 1980, p. 23-28.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, «Poétique», Paris, Seuil, 1987, 388 p.

GLEIZE, Jean-Marie, «Manifestes-Préfaces : sur quelques aspects du prescriptif», *Littérature*, n° 39, octobre 1980, p. 12-16.

HALLYN, Fernand, «Aspects du paratexte», HALLYN, Fernand et DELACROIX, Maurice (dir.), *Méthodes du texte : introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1987, p. 202-215.

IDT, Geneviève, «Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces hétérographes», *Littérature*, n° 27, octobre 1977, p. 65-74.

JULLIEN, Dominique, «La préface comme auto-contemplation», *Poétique*, n° 84, novembre 1990, p. 499-508.

LAROUSSE, Pierre, *Préface au Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, «Retour aux grands textes», présenté par Christophe Claro, Paris, Arléa, 1993, 279 p.

LECOINTRE, Simone et LE GALLIOT, Jean, «Texte et paratexte. Essai sur la préface du roman classique», CHATMAN, Seymour, ECO, Umberto et KLINKENBERG, Jean-Marie (éd.), *Panorama Sémiotique : actes du Premier Congrès de l'Association internationale de sémiotique*, New York, Mouton, 1979, p. 666-670.

MITTERAND, Henri, «La préface et ses lois : avant-propos romantiques», «Écriture puf», *Le discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 21-34.

ORA, Avni, «Dico Vobis : Préface, pacte, pari» *Romanic Review*, vol. LXXV, n° 2, mars 1984, p. 119-130.

PELLETIER, Anne-Marie, «Le paradoxe institutionnel du manifeste», *Littérature*, n° 39, 1980, p. 17-22.

SAUVÉ, Rachel, *De l'éloge à l'exclusion. Les femmes auteurs et leurs préfaciers au XIX^e siècle*, «Culture et société», Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, 246 p.

SHALE, Michèle, *La métamorphose de la préface : étude diachronique des préfaces des romans français*, thèse, Université de San Diego en Californie (UCSD), Département de littérature, 1986, 217 p.

VAILLANT, Alain, (dir.), «Arts poétiques, préfaces et manifestes : la légitimation de l'écriture par le savoir au XIX^e siècle», *Écrire/Savoir. Littérature et connaissances à l'époque moderne*, «Lieux littéraires», Saint-Étienne, Éditions Printer, 1996, p. 205-227.

YAHALOM, Shelly, «Constantes fonctionnelles du discours-manifeste», *Littérature*, n° 39, octobre 1980, p. 111-119.

ZIELONKA, Anthony, «Les préfaces, prologues et manifestes des Petits Romantiques», *Romantisme*, n° 59, 1988, p. 71-82.

VI) Histoire de l'enseignement

BOURDIEU, Pierre, *Homo academicus*, «Le sens commun», Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, 302 p.

DAVID, Jean, *Ils l'ont tous tuée l'école de Jules Ferry. Essai sur la crise scolaire*, Paris, L'Hartmann, 2000, 142 p.

FERRY, Luc, *Qu'est-ce qu'une vie réussie?*, Paris, Grasset, 2002.

FOURRIER, Charles, *Les Institutions universitaires*, «Que sais-je?», Paris, Presses Universitaires de France, 1971, 126 p.

GERBOD, Paul, *La condition universitaire en France au XIX^e siècle*, «Paris. Université. Faculté des Lettres et sciences humaines. Publications. Série "Recherches"», Paris, Presses Universitaires de France, 1965, 720 p.

GERBOD, Paul, *La vie quotidienne dans les lycées et collèges au XIX^e siècle*, «Vie quotidienne», Paris, Hachette, 1968, 272 p.

LIARD, Louis, *L'enseignement supérieur en France. 1789-1893*, tome II, Paris, Colin, 1888-1894.

LIARD, Louis, «Faculté des Lettres», *L'Université de Paris*, Paris, Librairie Renouard, 1909, p. 94-114.

MORIN, Edgar, *La tête bien faite. Repenser la réforme - Reformier la pensée*, «Histoire immédiate», Paris, Seuil, 1999, 153 p.

MORRIS, Van Cleve, *Existentialism in Education: what it means*, «Philosophy of education», New York, Harper & Row, 1966, 163 p.

MUSSELIN, Christine, *La longue marche des universités françaises*, «Sciences sociales et sociétés», Paris, Presses Universitaires de France, 2001, 218 p.

PIOBETTA, Jean-B., *Les Institutions universitaires en France*, «Que sais-je?», Paris, Presses Universitaires de France, 1961, 126 p.

PONTEIL, Félix, *Histoire de l'enseignement en France. Les grandes étapes 1789-1964*, Paris, Sirey, 1966, 454 p.

PROST, Antoine, *Histoire de l'enseignement en France 1800-1967*, «Collection U. Histoire contemporaine», Paris, Armand Colin, 1968, 524 p.

SAINT-GÉRAND, Jacques-Philippe, «Remarques sur l'enseignement du modèle littéraire au XIX^e siècle», *La licorne*, vol. 8, 1984, p. 221-238.

TUILIER, André, «La Révolution», *Histoire de l'Université de Paris et de la Sorbonne*, tome II : de Louis XIV à la crise de 1968, Paris, Nouvelle Librairie de France, 1994, p. 205-237.

TUILIER, André, «La Monarchie de Juillet», *Histoire de l'Université de Paris et de la Sorbonne*, tome II : de Louis XIV à la crise de 1968, Paris, Nouvelle Librairie de France, 1994, p. 325-346.

VERGER, Jacques, *Histoire des Universités en France*, «Bibliothèque historique Privat», Toulouse, Éditions Privat, 1986, 432 p.

VII) Théorie littéraire

BADINTER, Elisabeth, *Les passions intellectuelles*, Paris, Fayard, 1999, 509 p.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, «Points. Littérature», Paris, Seuil, 1972, 187 p.

BÉNICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, «Bibliothèque des Idées», Paris, Gallimard, 1996, 492 p.

BRIX, Michel, *Le romantisme français : esthétique platonicienne et modernité littéraire*, «Collection d'études classiques», Louvain, Peeters/Namur, Société des études classiques, 1999, 302 p.

COMPAGNON, Antoine, *La Troisième République des Lettres, de Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983, 381 p.

DELFAU, Gérard et ROCHE, Anne, *Histoire, littérature : histoire et interprétation du fait littéraire*, «Pierres vives», Paris, Seuil, 1977, 314 p.

FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971, 81 p.

GIRAUDOUX, Jean, *Littérature*, Paris, B. Grasset, 1941, 268 p.

MARTIN-FUGIER, Anne, *Les Romantiques. Figures de l'artiste 1820-1848*, «La vie quotidienne», Paris, Hachette, 1998, 420 p.

PICON, Gaëtan, *Introduction à une esthétique de la littérature. L'écrivain et son ombre*, Paris, Gallimard, 1953, 316 p.

SCHLANGER, Judith, *Le comique des idées*, «Les essais», Paris, Gallimard, 1977, 163 p.

VIII) Ouvrages de référence

AQUIEN, Michèle et MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, «Le livre de poche», Paris, Librairie Générale Française, 1996, 757 p.

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de, COUTY, Daniel et REY, Alain, «Avant-propos», *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1987, p. ix-xv.

CHARLE, Christophe, *Dictionnaire biographique des universitaires aux XIX^e et XX^e siècles, vol. 1 : La faculté des Lettres de Paris (1809-1908)*, «Histoire biographique de l'enseignement», Paris, Institut National de Recherche Pédagogique, Éditions du CNRS, 1985, 179 p.

DUCKETT, William (dir.), *Dictionnaire de la conversation et de la lecture : inventaire raisonné des notions générales les plus indispensables à tous*, tome VI, deuxième édition entièrement refondue, corrigée et augmentée de plusieurs milliers d'articles tout d'actualité, Paris, F. Didot, 1873-1877 [article «critique»]

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus : les procédés littéraires (dictionnaire)*, «10/18», Paris, Union Générale d'Éditions, 1977, 541 p.

LAFFONT, Robert et BOMPIANI, Valentino, *Dictionnaire biographique des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, «Bouquins», Paris, R. Laffont, 1980 [1952], article : «Victor Hugo», p. 671-675.

LAROUSSE, Pierre (éd.), *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1867 (article «causerie» : tome 3; articles «enseignement» et «École Normale Supérieure» : tome 7; articles «faculté» et «faculté des Lettres» : tome 8).

REY, A. et REY-DEBOVE, J. (dir.), *Le petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris/Montréal, Dictionnaires Le Robert/Les Dictionnaires Robert-Canada S. C. C., 1987, 2171 p.

VAPEREAU, G., *Dictionnaire universel des contemporains contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers, avec leurs noms, prénoms, surnoms et pseudonymes, le lieu et la date de leur naissance, leur famille, leurs débuts, leur profession, leurs fonctions successives, leurs grades et titres, leurs actes publics, leurs œuvres, leurs écrits et les indications bibliographiques qui s'y rapportent, les traits caractéristiques de leur talent, etc.*, cinquième édition entièrement refondue et considérablement augmentée, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1880.

IX) Autres ouvrages cités

BRUNEAU, Charles, «Les forteresses classiques», BRUNOT, Ferdinand (dir.), *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, tome XII : l'époque romantique, nouvelle édition, Paris, Librairie Armand Colin, 1966, p. 1-20.

DESCARTES, René, *Les passions de l'âme*, Paris, Gallimard, 1953, 185 p.

FAGUET, Émile, «Introduction aux tomes VII et VIII», JULLEVILLE, Petit de (dir.), *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, tome VII : Dix-neuvième siècle, Nendeln/Liechtenstein : Kraus Reprint, 1975, p. i-xi.

FLOTTES, Pierre, *La pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny*, ouvrage présenté comme thèse de doctorat à la faculté des Lettres de l'Université de Stasbourg le 18 décembre 1926, «Publication de la faculté des Lettres de l'Université de Stasbourg», Paris, Les Belles Lettres, 1927, 360 p.

JOLIVET, Jean «La philosophie médiévale en Occident», PARAIN, Brice (dir.), *Histoire de la philosophie. Orient – Antiquité – Moyen Age*, tome I, «Encyclopédie de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1969, p. 1198-1546.

MANGUEL, Alberto, *Une histoire de la lecture*, essai traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1998, 428 p.

MAYER, Arno, *The persistence of the Old Regime: Europe to the Great War*, première édition, New York, Pantheon books, 1981, 367 p.

PIÉGAY-GROS, Nathalie, «La mort du sujet. Impérialisme et décadence de l'invention dans la tradition critique», *Littérature*, n° 98, mai 1995, p. 84-96.

RIÈSE, Laure, *Les salons littéraires parisiens du second Empire à nos jours*, Toulouse, Privat, 1962, 271 p.

VIAUD, Gaston, *L'intelligence : son évolution et ses formes*, «Que sais-je?», Paris, Presses Universitaires de France, 1953, 118 p.

ANNEXE

Charles Nodier : la préface à *La fée aux miettes*

1 Je vous déclare, mon ami, et qui que vous soyez, je vous donne ce nom, selon
2 toute apparence, avec une affection plus sincère et plus désintéressée qu'aucun homme
3 dont vous l'ayez jamais reçu; je vous déclare, dis-je, qu'après le plaisir de faire quelque
4 chose qui vous soit agréable, je n'en ai point ressenti d'aussi vif que celui de lire,
5 d'entendre raconter ou de raconter moi-même une histoire fantastique.

6 C'est donc à mon grand regret que je me suis aperçu depuis longtemps qu'une
7 histoire fantastique manquoit de la meilleure partie de son charme quand elle se bornoit à
8 égayer l'esprit, comme un feu d'artifice, de quelques émotions passagères, sans rien
9 laisser au cœur. Il me sembloit que la meilleure partie de son effet étoit dans l'âme, et
10 comme c'est là, en vérité, l'idée dont je me suis le plus sérieusement occupé toute ma vie,
11 il va sans dire qu'elle devoit infailliblement me conduire à faire une sottise, parce que
12 c'est un résultat auquel je n'échappe jamais quand je raisonne.

13 La sottise dont il est question cette fois-ci est intitulée *La fée aux Miettes*.

14 Je vais vous dire maintenant pourquoi la *Fée aux Miettes* est une sottise, afin de
15 vous épargner trois ennuis assz fâcheux : celui de me le dire vous-même après l'avoir lue;
16 celui de chercher les raisons de votre mauvaise humeur dans un journal; et jusqu'à celui
17 de feuilleter le livre au lieu de le jeter au vieux papier, pour votre honneur et pour le mien,
18 à côté du *Roi de Bohême*, avant d'avoir attenté du tranchant de son couteau d'ébène à la
19 pureté de ses marges toujours vierges.

20 Notez bien toutefois que je vous engage à ne pas commencer, et non à ne pas
21 finir, ce qui seroit une précaution de luxe, à moins que votre mauvaise destinée ne vous
22 ait condamné comme moi à l'intolérable métier de lire des épreuves, ou au métier plus
23 intolérable encore d'analyser des romans.

24 Allez maintenant! Et prenez pitié de moi, refrain de litanies qui n'est pas commun
25 dans les préfaces.

26 J'ai dit souvent que je détestois le vrai dans les arts, et il m'est avis que j'aurois
27 peine à changer d'avis; mais je n'ai jamais porté le même jugement du vraisemblable et
28 du possible, qui me paroissent de première nécessité dans toutes les compositions de

29 l'esprit. Je consens à être étonné; je ne demande pas mieux que d'être étonné, et je crois
30 volontiers ce qui m'étonne le plus, mais je ne veux pas que l'on se moque de ma
31 crédulité, parce que ma vanité entre alors en jeu dans mon impression, et que notre vanité
32 est, entre nous, le plus sévère des critiques. Je n'ai pas douté un instant, sur la foi
33 d'Homère, de la difforme réalité de son Polyphème, type éternel de tous les ogres, et je
34 conçois à merveille le loup doctrinaire d'Esopé, qui l'emportait, au moins en naïveté
35 diplomatique, sur les fins politiques de nos cabinets, du temps où les bêtes parloient, ce
36 qui ne leur arrive plus quand elles ne sont pas éligibles. M. Dacier et le bon La Fontaine y
37 croyaient comme moi, et je n'ai pas de raisons pour être plus difficile qu'eux en
38 hypothèses historiques. Mais si l'on rapproche l'événement des jours où j'ai vécu, et
39 qu'on m'en affronte d'un ton railleur à travers de brillantes théories d'artiste, de poète et
40 de philosophe, je m'imagine tout d'abord qu'on imagine ce qu'on raconte, et me voilà
41 malgré moi en garde contre la séduction de mes croyances. A compter de ce moment-là,
42 je ne m'amuse qu'à contre-cœur, et je deviens ce que vous êtes peut-être déjà pour moi,
43 un lecteur défiant, maussade et mal intentionné, vu que je ne sais pas à quoi sert la
44 lecture, si ce n'est à amuser ceux qui lisent. Ce n'est probablement pas à les instruire ou à
45 les rendre meilleurs. Regardez plutôt.

46 Permettez-moi, mon ami, de vous présenter cette pensée sous un aspect plus
47 sensible dans un exemple. Quand je courois doucement ma vingt-cinquième année entre
48 les romans et les papillons, l'amour et la poésie, dans un pauvre et joli village du Jura,
49 que je n'aurois jamais dû quitter, il y avoit peu de soirées que je n'allasse passer avec
50 délices chez le patriarche de mon cher Quintigny, bon et vénérable nonagénaire qui
51 s'appeloit Joseph Poisson. Dieu ait cette belle âme dans sa digne garde! Après l'avoir
52 salué d'un serrement de main filial, je m'asseyois au coin de l'âtre sur un petit bahut
53 assez délabré qui faisoit face à sa grande chaise de paille; j'ôtois mes sabots, selon le
54 cérémonial du lieu, et je chauffois mes pieds au feu clair et brillant d'une bourrée de
55 genévrier qui pétillait dans le sapin. Je lui disois les nouvelles du mois précédent qui
56 m'étoient arrivées par une lettre de la ville, ou que j'avois recueillies, en passant, de la

57 bouche de quelque mercier forain, et il me rendoit en échange, avec un charme
58 d'élocution contre lequel je n'ai jamais essayé de lutter, les dernières nouvelles du sabbat
59 dont il étoit toujours instruit le premier, quoiqu'il ne fût certainement pas initié à ses
60 mystères criminels. Par quelle mission particulière du ciel il étoit parvenu à les
61 surprendre, c'est ce que je ne me suis pas encore suffisamment expliqué; mais il n'y
62 manquoit pas la plus légère circonstance, et j'atteste, dans la sincérité de mon cœur, que
63 je n'ai de ma vie élevé le moindre soupçon sur l'exactitude de ses récits. Joseph Poisson
64 étoit convaincu, et sa conviction devenoit la mienne, parce que Joseph Poisson étoit
65 incapable de mentir.

66 Les veillées rustiques de l'excellent vieillard acquirent de la célébrité à cent
67 cinquante pas à la ronde. Elles devinrent des soirées auxquelles les gens lettrés du
68 hameau ne dédaignèrent pas de se faire présenter. J'y ai vu le maire, sa femme et leurs
69 neuf jolies filles, le percepteur du canton, le médecin vétérinaire, qui étoit un profond
70 philosophe, et même le desservant de la chapelle, qui étoit un digne prêtre. Bientôt on
71 exploita le thème commun de nos historiettes à l'envi les uns des autres, et il ne se trouva
72 personne au bout de quelques semaines qui n'eût à raconter quelques événements du
73 monde merveilleux, depuis les lamentables aventures d'une noble châtelaine des environs
74 qui se changeoit naguère en loup-garou pour dévorer les enfants des bûcherons,
75 jusqu'aux espiégeries du plus mince lutin qui eût jamais grêlé sur le persil; mais mon
76 impression alloit déjà en diminuant, ou plutôt elle avoit changé de nature. A mesure que
77 la foi s'affaiblissoit dans l'historien, elle s'évanouissoit dans l'auditoire, et je crois me
78 rappeler qu'à la longue nous n'attachâmes guère plus d'importance aux légendes et aux
79 traditions fantastiques, que je n'en aurois accordé pour ma part à quelque beau conte
80 moral de M. de Marmontel.

81 L'induction que je veux tirer de là se présente assez naturellement si elle est vraie.
82 C'est que, pour intéresser dans le conte fantastique, il faut d'abord se faire croire, et
83 qu'une condition indispensable pour se faire croire, c'est de croire. Cette condition une
84 fois donnée, on peut aller hardiment et dire tout ce que l'on veut.

85 J'en avois conclu – et cette idée bonne ou mauvaise qui m'appartient vaut bien la
86 peine que je lui imprime le sceau de ma propriété dans une préface, à défaut de brevet
87 d'invention, – j'en avois conclu, dis-je, que la bonne et véritable histoire fantastique
88 d'une époque sans croyance ne pouvoit être placée convenablement dans la bouche d'un
89 fou, sauf à le choisir parmi ces fous ingénieux qui sont organisés pour tout ce qu'il y a de
90 bien, mais préoccupés de quelque étrange roman dont les combinaisons ont absorbé
91 toutes leurs facultés imaginatives et rationnelles. Je voulois qu'il y eût pour intermédiaire
92 avec le public un autre fou, moins heureux, un homme sensible et triste qui n'est dénué ni
93 d'esprit ni de génie, mais qu'une expérience amère des sottises vanités du monde a
94 lentement dégoûté de tout le positif de la vie réelle, et qui se console volontiers de ses
95 illusions perdues dans les illusions de la vie imaginaire; espèce équivoque entre le sage et
96 l'insensé, supérieur au second par la raison, au premier par le sentiment; être inerte et
97 inutile mais poétique, puissant et passionné dans toutes les applications de sa pensée qui
98 ne se rapportent plus au monde social; créature de rebut ou d'élection, comme vous ou
99 comme moi, qui vit d'invention, de caprice, de fantaisie et d'amour, dans les plus pures
100 régions de l'intelligence, heureux de rapporter de ces champs inconnus quelques fleurs
101 bizarres qui n'ont jamais parfumé la terre. Il me sembloit qu'à travers ces deux degrés de
102 narration, l'histoire fantastique pouvoit acquérir presque toute la vraisemblance
103 requise....pour une histoire fantastique.

104 Je me trompois cependant, et voilà, mon ami, ce que vous dira votre journal. Un
105 fou n'intéresse que par le malheur de sa folie, et n'intéresse pas longtemps. Shakespeare,
106 Richardson, et Goëthe ne l'ont trouvé bon qu'à remplir une scène ou un chapitre et ils ont
107 eu raison. Quand son histoire est longue et mal écrite, elle ennuie presque autant que celle
108 d'un homme raisonnable, qui est, comme vous savez, la chose la plus insipide qu'on
109 puisse imaginer, et si je refaisois jamais une histoire fantastique, je la ferois autrement. Je
110 la ferois seulement pour les gens qui ont l'inappréciable bonheur de croire, les honnêtes
111 paysans de mon village, les aimables et sages enfants qui n'ont pas profité de
112 l'enseignement mutuel, et les poètes de pensée et de cœur qui ne sont pas de l'Académie.

113 Ce que votre journal ne vous dira pas, c'est que cette idée m'auroit rebuté de mon
 114 livre, si je n'y avois vu qu'un conte de fées; mais que, par une grâce d'état qui est propre
 115 à nous autres auteurs, j'en avois peu à peu élargi la conception dans ma pensée, en la
 116 rapportant à de hautes idées de psychologie où l'on pénètre sans trop de difficulté quand
 117 on a bien voulu ramasser la clef. C'est que j'avois essayé d'y déployer, sans l'expliquer,
 118 mais de manière peut-être à intéresser un physiologiste et un philosophe, le mystère des
 119 influences des illusions du sommeil sur la vie solitaire, et celui de quelques monomanies
 120 fort extraordinaires pour nous, qui n'en sont pas moins fort intelligibles, selon toute
 121 apparence, dans le monde des esprits. Ce n'est ni de l'académie des sciences ni de la
 122 société de médecine que je parle.

123 Ce que votre journal vous dira, c'est que le style de la *Fée aux Miettes* est
 124 singulièrement commun, et je vous avouerai que j'aurois bien voulu qu'il le fût
 125 davantage, comme je l'aurois fait si je m'étois avisé plus tôt du mérite du simple et des
 126 grâces du naturel, et qu'une éducation littéraire mieux dirigée n'eût jamais placé sous
 127 mes yeux que deux modèles achevés de sentiment et de vérité, le *Catéchisme historique*
 128 de M. Fleury et les *Contes* de M. Galand; mais si l'on étoit obligé d'arriver à ce degré de
 129 perfection pour écrire, l'art d'écrire seroit encore un art sublime, et la presse périroit
 130 d'inaction.

131 Ce que votre journal ne vous dira pas, c'est que j'ai adopté cette manière dans la
 132 ferme intention de prendre une avance de quelques mois sur l'époque prochaine et
 133 infaillible où il n'y aura plus rien de rare en littérature que le commun, d'extraordinaire
 134 que le simple, et de neuf que l'ancien.

135 Ce que votre journal vous dira enfin, c'est que le sujet de la *Fée aux Miettes*
 136 rappelle par le fond, autant qu'il s'en éloigne par la forme, un badinage délicieux qu'il
 137 n'est pas permis de paraphraser sous peine d'un ridicule éternel, et que j'avais mille fois
 138 moins en vue en écrivant que *Riquet à la Houppe* et la *Belle au bois dormant* ; mais, si on
 139 vouloit se prescrire, après quatre ou cinq mille ans de littérature écrite, la bizarre
 140 obligation de ne ressembler à rien, on finiroit par ne ressembler qu'au mauvais, et c'est

141 une extrémité dans laquelle on tombe assez facilement sans cela, quand on est réduit à
142 écrire beaucoup par une sotte passion ou par une fâcheuse nécessité.

143 Si ce dernier reproche vous inquiétoit cependant sur l'originalité de mon
144 invention, je vous tirerois bientôt, mon ami, de cette crainte benévole, en déclarant avec
145 candeur que l'idée première de cette histoire doit nécessairement se trouver quelque part.
146 Quant à la *Fée Urgelle*, je vous dirai au besoin où l'auteur l'a prise, et où l'avait prise
147 avant lui le conteur de fabliaux chez lequel il l'a prise, en remontant ainsi jusqu'à
148 Salomon, qui reconnut dans sa sagesse qu'il n'y avait rien de nouveau sous le soleil.

149 Salomon vivoit pourtant bien des siècles avant l'âge des romans; il avait peu de
150 dispositions à en faire, et c'est probablement pour cela qu'il a été surnommé LE SAGE.

